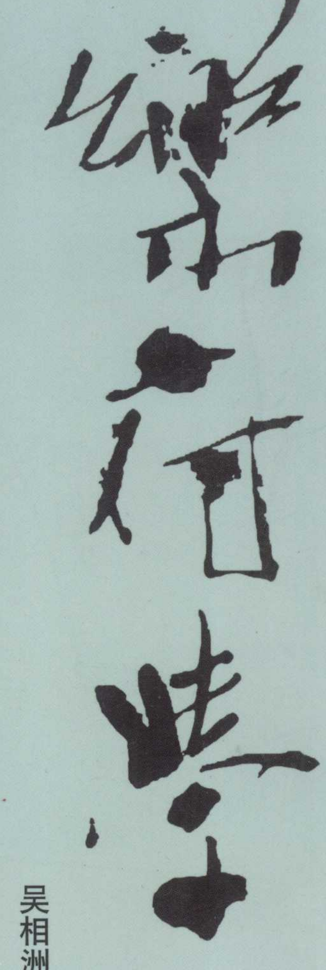
教育部人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心 主办



乐府学

第六辑

吴相洲 主编

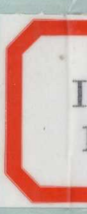


學苑出版社

责任编辑：刘　丰
封面题字：李昌集
封面设计：阮翔鸿







定价：60.00元

本书得到"北京市属市管高校人才强教计划·拔尖创新人才"项目经费和211工程建设经费支持



乐府学

第六辑

教育部人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心　主办

吴相洲　主编



學苑出版社

图书在版编目（CIP）数据

乐府学．第6辑／吴相洲主编．—北京：学苑出版社，2010.12
ISBN 978-7-5077-3723-3

Ⅰ．①乐… Ⅱ．①吴… Ⅲ．①乐府学－文学研究－中国－古代
Ⅳ．①I207．22

中国版本图书馆CIP数据核字（2010）第258653号

出版人：孟　白
责任编辑：刘　丰
出版发行：学苑出版社
社　　址：北京市丰台区南方庄2号院1号楼
邮政编码：100079
网　　址：www.book001.com
电子邮箱：xueyuan@public.bta.net.cn
销售电话：010-67675512、67678944、67601101（邮购）
印 刷 厂：高碑店市鑫宏源印刷包装有限公司
开本尺寸：720×1020　　1/16开本
印　　张：21
字　　数：335千字
版　　次：2010年12月第1版
印　　次：2010年12月第1次印刷
定　　价：60.00元

目　　录

[文献考订]

[音乐考察]

[体制探源]

[名篇论丛]

[文学研究]

[唐后乐府研究]

[研究综述]

从宋本《乐府诗集》小注看《乐府诗集》的编纂

◇喻意志

（长沙，湖南师范大学音乐学院，410012）

提要：本文以宋刊《乐府诗集》中的小注为切入点，通过大量校勘，认为郭茂倩编纂《乐府诗集》时并非简单抄录所据底本，他同时还参考了其他多种文献，并将异文以“一作”的方式加以标注。《乐府诗集》小注除少部分源自所据底本外，大部分则是《乐府诗集》在成书过程中，编者参考其他文献时所标之异文。

关键词：宋本《乐府诗集》　小注　异文　编纂

《乐府诗集》是收录宋前乐府诗的集大成之作。全书一百卷。如此煌煌巨著何以编成？其编者郭茂倩曾以哪些文献为据？这些都是我们关注的问题。笔者在研究的过程中发现：《乐府诗集》宋刊本①（尤其是歌辞部分）中有许多小注，这些小注是郭茂倩编纂该书时所为吗？带着诸多疑问，笔者对此进行了更为深入的探究，认为这些小注产生于《乐府诗集》的成书过程中，而我们从中亦可窥见郭茂倩编纂《乐府诗集》时利用文献的一些情况。特撰成此文，以求正于方家。

一、宋本《乐府诗集》小注的概况

关于《乐府诗集》的编纂，我们应了解如下事实：郭茂倩编纂《乐府诗集》某类或某首歌辞时，往往有多种文献可参。如晋郊庙歌辞部分就有《宋书·乐志》、《晋书·乐志》可供参考，又如舞曲歌辞

① 此用文学古籍刊行社 1955 年影北京图书馆藏傅增湘本。

《拂舞歌》部分则可同时参考《宋书·乐志》、《晋书·乐志》和《南齐书·乐志》。至于每一部类所录作家诗作则可参文献更多，如作家之别集、总集及其不同版本。郭茂倩编纂之时，往往在众多参考用书中确定一种或多种作为底本，并随手抄录其他文献的异文。这一现象在《乐府诗集》题解中即可见到。如卷三九《艳歌何尝行》题解云：

> 《乐府解题》曰："古辞云'飞来双白鹄，乃从西北来'。言雌病，雄不能负之而去，'五里一反顾，六里一徘徊'。虽遇新相知，终伤生别离也。又有古辞云'何尝快，独无忧'，不复为后人所拟。"鹄，一作鹤。

按："鹄，一作鹤"乃郭氏编纂时所录异文。据校勘，今存吴兢《乐府古题要解》"鹄"即作"鹤"。又《艺文类聚》卷九十引《古诗》、《太平御览》卷九一六引《古歌辞》亦作"鹤"。另外，琴曲歌辞卷五八韩愈《别鹤操》又作"《别鹄操》"。

卷八三宁戚《商歌二首》题解：

> 《淮南子》曰："宁越欲干齐桓公，困穷无以自达，于是为商旅，将任车以商于齐，暮宿于郭门外。桓公郊迎客，夜开门，辟任车，爝火甚盛，从者甚众。越饭牛车下，望见桓公而悲，击牛角而疾商歌。桓公闻之曰：'异哉，非常人也！'命后车载之。"越，一作戚。

按："越，一作戚"亦是郭氏所录异文。据校勘：丛刊本《淮南子》卷十二与《乐府诗集》同，作"宁越"。然其他如《吕氏春秋》卷一九、《史记》卷八三、《后汉书》卷六十上、《艺文类聚》卷九四等皆作"宁戚"。又如卷五四《独漉篇》题解云："'独漉'，一作'独禄'。"按《宋书·乐志》、《南齐书·乐志》、《晋书·乐志》皆作"独禄"。

以上情况表明：郭茂倩编纂《乐府诗集》时并非简单抄录所据底本，他同时还参考了其他多种文献，并将异文加以标注。这一现象在作品部分很普遍。据笔者统计，《乐府诗集》作品部分约450首乐府诗作

中有小注，共计760余处。[①]其中无名氏之作和标为“古辞”的作品26首，小注45处；姓名可明确之作家共124人，作品423首，小注710余处。日本学者增田清秀在《乐府の历史的研究》中统计《乐府诗集》共收5290首作品。其中姓名可明确之作者576人，作品3793首，占全部作品总数的72%；无主名作品1497首。其中以“古辞”为名的作品共56首。两相比较可见，作家作品中有小注的比例比无主名作品中有小注的比例要高得多（前者约占全部有主名作品的11%，后者则约占全部无主名作品的2%）。这一统计说明：因作家作品不仅收录于总集中，且有别集传世，可用于参校的版本多，故异文也多；相反，无主名作品绝大部分仅收录于如《古乐府》、《古今乐录》等总集或乐书中，可用于参校的文献相对较少，故异文也少。这为我们前面的判断亦提供了一个旁证。

《乐府诗集》小注绝大部分以“一作”的形式出现。但这些小注是否皆为郭茂倩编纂时参考其他文献所标异文呢？笔者将一部分有小注的相关作品与其他文献进行了详细比勘，[②]大致看来，这些小注有如下几种情况：

一、小注肯定源自编纂时所用底本。如卷十六《朱鹭》及《思悲翁》古辞小注，[③]即本自《宋书·乐志》。卷六武后《唐大享拜洛乐章》

---

① 说明：1. 此“450首”系以同一曲调下的作品为单元来计算的。若某一曲调或该曲调的某一作家下有多首作品有小注，则仍算作一首。如卷四四“秋歌十八首”中虽有三首有小注，但仍只算作一首，余同；2. 明显不是异文的小注并不纳入；3. 卷二七—三四系据影宋写本配补，其部分小注乃抄者参校元刊本之校语，非宋本所有，亦不纳入。

② 笔者首选诗作中小注较多的作家作品，版本则首选今存宋刊本者：正史皆用百衲本；《李太白文集》，宋蜀本（因条件限制，代以詹锳主编之《李白全集校注汇释集评》）；《元氏长庆集》，文学古籍刊行社影钞宋本；《白氏长庆集》，文学古籍刊行社影宋绍兴本，又四部丛刊影日本那波道圆覆宋大字本；《李贺歌诗编》，四部丛刊影宋理宗宝祐四年刊本；《温庭筠诗集》，四部丛刊影钱遵王精抄宋本；《分门集注杜工部诗》，四部丛刊影宋本；《刘梦得文集》，四部丛刊影覆宋蜀刻本；《王建诗集》，中华书局排印本（以南宋书棚本为底本）；《鲍氏集》，四部丛刊影毛扆校宋本；《谢宣城诗集》，四部丛刊影明钞本（源出宋本）；《孟东野诗集》，四部丛刊影明刊本；《六臣注文选》，四部丛刊影宋本；《李善注文选》，中华书局影尤刻本；《玉台新咏》，文学古籍刊行社影明赵均小宛堂覆宋陈玉父本；《文苑英华》，中华书局影百衲本。

③ 若非特意注明小注内容，则此“小注”皆指以“一作某”形式出现者，下同。

之《咸和》中小注“下一句逸”，卷十《唐享太庙乐章》之《崇德舞》小注“后为图开”，皆本自《旧唐书·音乐志》。[①]

二、《乐府诗集》中的小注与相对应的别集或总集的正文相同。这一情况较多。如《乐府诗集》所录白居易、温庭筠、元稹等人诗作中的小注大多与今存别集的正文一致，或者亦与《文苑英华》的正文或其小注一致。[②]

三、相对应的别集或总集的正文与《乐府诗集》中小注所属正文相同，但其后未有小注。这一情况也较多。如李贺、鲍照等人的诗作。

四、《乐府诗集》中的正文和小注与相对应别集的正文和小注相同，这一情况多见于李白诗作中。另外如卷七七孟郊《乐府》的小注即是孟集中原有，而卷一百温庭筠《湘东宴曲》小注亦本集原有。

五、《乐府诗集》中的正文和小注与相对应别集的正文和小注正好相反，这一情况较少见。就目前来看，李白诗作中有小部分。如卷五一《凤台曲》、卷五九《秋思》、卷六三《白马篇》等。

除上述五种情况外，尚有部分有小注的作品因系“晋宋梁辞”或为无主名的近代曲辞，今未有相关参校文献，如卷四四《子夜歌》、《春歌》、《秋歌》、《冬歌》，卷四五《上声歌》、《前溪歌》、《长史变歌》，卷七九《水调》、《大和》、《陆州歌》等。它们或为底本中即有，或为与其他总集及其不同版本（如《古乐府》、《历代歌辞》等）相校之异文。此外，亦有相当一部分有主名之作因无宋刊本传世或无别集流传（汉魏六朝作家多如是），故并未校勘而无从得知详情。

---

① 目前，能断定作品部分数据来源的只有郊庙、燕射二类歌辞，除少数可能本自别集以外，其余绝大部分源于正史乐志。而正史乐志所录郊庙、燕射歌辞部分版本单一，郭氏基本未参其他文献。

② 因现存宋刊别集不多，而《文苑英华》编成于宋代，多以当时存见之总集、别集为底本或参校文献，故本文亦将之纳入。就比勘结果来看，《乐府诗集》中小注与《文苑英华》中正文或小注相同者很多。这其实表明《乐府诗集》中小注与宋刊本的一致性。另外，汉魏六朝时的作家诗作，因今存宋刊本极少，故除鲍照、江淹、谢朓等人外，大部分并未以其别集校勘，而是采用《文选》、《玉台新咏》、《文苑英华》等文献。

二、关于宋本《乐府诗集》小注的性质

从前文分析可见，《乐府诗集》小注除小部分源自所据底本外，大部分则是《乐府诗集》在成书过程中，参考其他文献时所标之异文。作此判断尚有如下证据：

其一，《乐府诗集》卷二五《木兰诗》古辞中小注乃参考其他文献所标之异文。

《木兰诗》古辞“愿驰千里足”句下小注：“段成式《酉阳杂俎》云‘愿借明驼千里足’”。按段成式卒于唐咸通四年（863），主要生活于中、晚唐时期。郭茂倩若以《古今乐录》为底本，则此小注定非智匠所为；若以《古乐府》为底本，则吴兢亦不可能见到段氏《酉阳杂俎》。而成书于绍兴六年（1136）的曾慥《类说》收录《古乐府》之《木兰诗》即无小注。《苕溪渔隐丛话》前集卷二三“杜牧之”条引及《古乐府·木兰篇》此一诗句，云：

> 洪驹父《诗话》云：“《古乐府·木兰篇》‘愿驰千里明驼足，千里送儿还故乡’。”苕溪渔隐曰：余读《古乐府·木兰篇》云：“愿驰千里足，送儿还故乡。”止此而已，驹父乃云如此，疑其误也。

胡仔所云及该书所引洪驹父《诗话》（又见《能改斋漫录》卷七“明驼”条引）皆未见有关“段成式《酉阳杂俎》”的小注。另外，《宾退录》卷一云：

> 古乐府《木兰词》，文字奇古，然其间有云：“归来见天子，天子坐明堂。策勋十二转，赐物百千强。可汗问所欲，木兰不愿尚书郎。愿驰明驼千里足，送儿还故乡。”

亦未有《酉阳杂俎》之语。可见，这一小注乃《乐府诗集》成书过程中郭茂倩或他人所为，亦即此小注产生于《乐府诗集》成书过程中，而非录自所据底本。与之相同，前述第二种小注情况——《乐府诗集》“一作某”注与诗人别集或总集中的正文相同——也是《乐府诗集》在成书过程中曾参以大量文献之力证。

其二，以《乐府诗集》所收李白诗作为例，其中小注多为以其他

文献参校时所标之异文。

《乐府诗集》收录作家作品最多的是李白的诗作，共159首。[1]其中有小注的作品56首（依曲调为单元），小注达118处，约占全部作品小注的七分之一强，也是《乐府》所收作品中小注最多的作家诗作。另外，李白别集版本很多且很复杂，今又有两种宋刊本存世。故以之为特例加以考察。

据研究，[2]现存宋刊李白集有两种：一种是宋蜀本《李太白文集》，刻于南宋高宗（1127—1162）时，是今传最早的李白诗文集。有日本静嘉堂文库藏《李太白文集》三十卷本、北京图书馆藏本（原缺十卷，以清缪曰芑影宋本配补）、清缪曰芑影宋《李翰林集》三十卷本。这三本源自同一刻版。另一种是宋咸淳本，但咸淳年间（1265—1274）之原刻本今已不存，存者为明鲍松编正德八年（1513）所刻《李杜全集》中的《李翰林集》三十卷本，是影宋咸淳本。

宋蜀本据元丰年间晏知止（字处善）刻本翻刻而成。晏刻本则是宋敏求在乐史所编二十卷本《李翰林集》的基础上增订的，后曾巩又在其分类的基础上依诗歌创作之先后顺序加以排列。之后，这个经宋敏求增广曾巩考次的本子于元丰三年（1080）由苏州太守晏知止付诸刊刻，即所谓苏本，或晏处善本。该本"一作"注很多，即是宋敏求在收集各种传抄本编辑时，所保存的自李阳冰以来各家传本之异文，反映了李白诗文从唐朝到北宋前期流传的面目。今存咸淳本并非本自晏处善本，而是从周必大所见"当涂本"翻刻的。该本所收作品较宋蜀本所收有所减少，且分类不一致。因未经曾巩考次，每类中诗题之排列顺序除古风、乐府大体一致外，其余各类与宋蜀本出入很大。此本列入"一作"的异文，亦比宋蜀本少了许多。但可肯定该本参考过宋蜀本。

介绍此二种宋刊李白文集，其目的就是想通过具体比勘，以考察《乐府诗集》收录李白诗作时所用底本及其参考文献的情况。笔者以郭氏所收有小注的56首作品为对象，将之与宋蜀本、咸淳本进行比勘，[3]

---

① 据增田清秀的统计，见《乐府の历史的研究》。

② 参詹锳《〈李白集〉版本源流考》，《李白全集校注汇释集评》，天津，百花文艺出版社，1996。

③ 因条件限制，此二宋本笔者皆未经眼。而代之以《李白全集校注汇释集评》，此本以日本静嘉堂藏宋蜀本为底本，校以咸淳本等他本。

发现郭氏收录李白乐府诗作时曾参考多种文献。今以卷四十李白《蜀道难》为例加以说明。此诗有9处小注，其与宋蜀本、咸淳本相应文字校勘之结果为：（一）6处《乐府》正文、小注全同宋蜀本。其中有4处咸淳本下无小注；1处咸淳本无小注，然其正文同《乐府》小注；1处咸淳本小注同《乐府》正文，然正文却不同于《乐府》小注。（二）2处《乐府》小注同宋蜀本正文，然宋蜀本无小注。而此二处咸淳本之正文、小注与《乐府》相反。（三）1处《乐府》正文、小注与宋蜀本相反。而咸淳本正文同《乐府》小注，然其小注却不同于《乐府》之正文。除此9处外，三者之异文尚有10处之多。其中有二宋本有小注，而《乐府》无者；有二宋本正文异，而《乐府》并未标注者，等等。其实，上述情况不仅仅反映在《蜀道难》中。其他诗作中亦如此。如《乐府》卷一《天马歌》仅1处小注，而宋蜀本有4处，咸淳本2处。《乐府》中小注，宋蜀本无，然其正文同《乐府》注文；咸淳本则正文、小注与《乐府》相反，又有一处小注为其所独有。又如卷二八《日出行》中1处小注，其正文、注文全同宋蜀本；然咸淳本则无小注，却别有2处小注为《乐府》及宋蜀本所无。其中1处正文同《乐府》，然小注则同宋蜀本。卷四八《大堤曲》1处小注，其正文、注文全同宋蜀本；然咸淳本则无小注，而别有1处小注之正文同宋蜀本，小注则同《乐府》。至于此三首诗作之全文，则其三者之间皆有异文。

综合看来，《乐府诗集》所录有小注的李白诗作有如下特点：（一）就正文而言，《乐府》所录与二宋本皆有较大差异。（二）就有小注的部分而言，《乐府》大部分正文及其“一作”注与宋蜀本同，而咸淳本则多无“一作”注；但其中，二宋本亦多有“一作”注《乐府》未录；而《乐府》亦有不少“一作”注，二宋本未有。

由上可见，郭茂倩据以编录李白乐府诗作之底本是不同于宋蜀本和咸淳本的其他版本。但其肯定参考了宋蜀本之祖本——晏处善元丰年间刻本。这不仅因为从时间上来说郭氏可以见到该本；同时因为从校勘中亦可见此二者之渊源关系。大致说来，郭茂倩编录李白乐府诗作时，至少参考了两种以上李白诗文集或录其作品之总集。以晏刻本而言，郭氏以之为参考时，系有选择地抄录其“一作某”异文。有时以之为参校，有时亦可能以之为底本。与此同时，郭氏还参考了其他文献，如咸淳本系统的李白文集等。

其三，《乐府诗集》小注的分布与其可参文献之数量基本成正比。

（一）小注在《乐府诗集》各部类中的分布，间接表明了该类作品在编纂过程中参考文献之概况。

大体说来，拟作多的部类小注亦多，即所参文献多；反之亦然。如相和歌辞、杂曲歌辞大部分为后人拟作，二者皆十八卷，前者小注194处，后者达206处。相同的情况亦见于同一部类的作品之中。如舞曲歌辞五卷，卷五二的雅舞歌辞部分无小注，其以正史乐志为主要依据，参考文献单一；又无拟作。而杂舞歌辞部分则随着同一曲调后所录拟作的增多，小注亦相应增多。自卷五三至卷五五，各卷小注的数量分别为2、3、16、15处，且多出现于李白、李贺、鲍照、王融等人的作品中。另外，清商曲辞八卷中唯卷四九无小注。据分析可见：此卷所录大多为无名氏之作，其曲调之题解几乎全本《古今乐录》（歌辞盖亦源于此，当无他本可参），加上拟作仅四首，故无小注。

（二）正史版本单一，而《乐府诗集》据正史收录的歌辞基本无小注。

《乐府诗集》十二部类中，以正史为主要资料来源的有郊庙歌辞、燕射歌辞、舞曲歌辞之雅舞部分和杂歌谣辞。前三类主要源于正史乐志部分，[①]后一类则主要源于正史五行志及列传部分。

此四类歌辞之共同特点是：本自正史的歌辞除杂歌谣辞卷八五之《陇上歌》一首以外，余皆无小注。[②]如郊庙、燕射二类歌辞共十五卷，

---

① 据统计，郊庙歌辞除卷一汉郊祀歌之拟作《灵芝歌》古辞及李白《天马歌》、张仲素《天马辞》；卷六《唐祀九宫贵神乐章》，包佶《唐祀风师乐章》及《唐祀雨师乐章》；卷七于邵《唐释奠武成王乐章》、《梁郊祀乐章》、《周郊祀乐章》外，余皆录自正史乐志。燕射歌辞除卷十四萧子云《介雅》三首、《需雅》八首、《雍雅》三首；卷十五庾信《宫调曲》五首以及《晋朝飨乐章》（五代后晋）外，余皆录自正史乐志。卷五二雅舞歌辞除《晋昭德成功舞歌》外，余亦皆录自正史乐志。其中有四曲属五代时郊庙歌辞，然《旧五代史·乐志》未载。按《旧五代史》一书原佚，今本系四库馆臣自《永乐大典》等书中辑出。实非郭氏所据本之原貌，故难断定此四曲非本自正史乐志。

② 按《陇上歌》引《晋书·刘曜载记》为题解，其歌辞全同之，且与《太平御览》卷二八〇引《晋书载记》同。正文"陇上壮士有陈安"，"壮士"下注"一作陇上健儿"。按注文与《艺文类聚》卷一九、《御览》卷三五三、四六五所引《赵书》同。又同《乐府诗集·陇上歌》之后李白拟作《司马将军歌》题解"《司马将军歌》，李白所作，以代陇上健儿陈安"（郭氏题解本自李白此作之题注）。

有小注者仅4处，[①]其中两处乃郭氏所据《旧唐志》中原有（已见前文）。另两处一见郊庙歌辞卷一李白《天马歌》，一见燕射歌辞卷十五庾信《宫调曲五首》。二者皆非本自正史乐志。[②]舞曲歌辞雅舞部分无小注。杂歌谣辞七卷，有小注者仅11处，其中10处皆见后人拟作之中。这一情况表明，因正史多系官府所刊，版本较单一，可参之本少。另外，就郊庙、燕射和雅舞歌辞而言，其一部分歌辞虽可参多种正史乐志（如《宋志》、《晋志》、《南齐志》等）或诗人别集，但盖因三者属宫廷礼乐范畴，郭氏为存其原貌，故只取最合理的一种为底本（如晋郊庙歌辞即本《晋志》所录），并不参校其他史志；至于亦有别集可参者，则皆以正史乐志为据，并不以别集参校。但若此歌辞非本正史乐志，而是录自别集或其他文献，则以他种文献参考，并有异文标注。理由如下：

《乐府诗集》郊庙、燕射歌辞收庾信诗作较多：郊庙歌辞卷四收其《周祀五帝歌十二首》、《周祀方泽歌四首》、《周祀圆丘歌十二首》，卷九收其《周大祫歌二首》、《周宗庙歌十二首》，燕射歌辞卷十五收其《周五声调曲二十四首》。其中，郊庙歌辞所收诗作皆见《隋书·音乐志》，其本集卷七亦收之。今以庾信本集（丛刊影《庾子山集》）与郭氏所录校勘，二者多有异文，但郭氏并未出注；又以《隋志》所录与《乐府诗集》校勘，则几全同之。由此可见，郭氏编纂此二类歌辞确以正史乐志为本，即使所录诗作亦见于别集，但并不以之参校。[③]与之相反，燕

---

① 实有五处。郊庙歌辞卷二谢超宗《齐明堂乐歌》之《赤帝歌》末有“下逸”二字小注。今检《南齐志》、《宋志》皆无之。从校勘中可见，郭氏所录歌辞顺序虽与《南齐志》异，然实本之。理由如下：1. 二者异文较少。2. 其前谢超宗《齐南郊乐歌》（中有一首王俭辞）及《齐北郊乐歌》所录歌辞之序皆全同《南齐志》。3. 郭氏所录齐南郊、北郊、明堂三组乐歌之序亦全同之。4. 郭氏所录《齐明堂乐歌》的歌辞顺序同其题解所叙仪式顺序，这是郭氏编纂时所作的改造。因此，此小注系郭氏之误，或其所据《南齐志》确有小注，抑或其他原因。因无其他材料参考，只能存疑。

② 据校勘，李白《天马歌》中小注与宋蜀本本集正文同。而庾信《宫调曲五首》中小注亦与丛刊本本集正文同。二者后皆无“一作”注。

③ 这一判断尚有谢朓诗作为证。《乐府诗集》卷三录谢朓《齐雩祭歌八首》，此同见于《南齐志》及其本集。但比勘三者所录，则可见郭氏所录与本集异文多，却几全同于《南齐志》。而更重要的证据则是本集《齐雩祭歌》每一首歌辞后皆有“右某某歌□章，章□句，句□言”（按：□代表数字），但郭氏收录时却未以“章”为歌辞单位，而是从《南齐志》作“解”，且歌辞标题亦从《南齐志》作“歌某某”，而非如本集之“某某歌”。

射歌辞中庾信《周五声调曲二十四首》正史乐志不载，郭氏乃据本集收入，其“一作”注1处，即同今本庾集之正文。而卷一所收李白《天马歌》亦如此（其注文同宋蜀本正文，且宋蜀本无小注）。

总而言之，从以上分析可作如下判断：一、《乐府诗集》中的小注除一小部分本自其所据底本外，其余皆产生于其成书过程之中。今存宋本《乐府诗集》刊刻于北宋末而最终印成于南宋初，[①]亦从另一侧面证明了这一点。二、郭茂倩在编纂《乐府诗集》时，广校文集歌辞，将所参文献之异文以小注加以标注。其题解中“一作某”注亦是明证。[②]

作者简介：喻意志，女，1975年生，湖南平江人，文学博士，湖南师范大学音乐学院副教授，主要从事中国音乐史、音乐文献学、音乐文学等领域的研究。

---

① 傅增湘《藏园群书题记》卷十八“宋本乐府诗集跋”。

② 据笔者研究，郭茂倩《乐府诗集》编纂于北宋后期，此书编成后不久当付刊刻，而刊刻时不可能有人再校以如此繁多的版本另行出注。

《乐府诗集》解题材料的类型分析

◇向　回

（石家庄，河北省社会科学院语言文学研究所，050051）

提要：《乐府诗集》解题保存了大量的乐曲本事材料，是郭茂倩对乐府诗进行整理研究的重要成果。然而，迄今为止还没有学者对《乐府诗集》解题中的材料进行过类型分析。本文结合实例认为，郭茂倩或援引前人的直接记载，或采用文人诗歌及其序、注、引与整理者所撰说明，或自行勾稽史料以撰写解题，来对乐曲本事进行大致的叙述，以让人从中获得对乐曲本义的理解。

关键词：本事　《乐府诗集》　解题　文献处理

文献考订

郭茂倩编撰《乐府诗集》100卷，共收作品5000余首，分作12大类，并撰写解题923处。[①]在这些解题中，郭茂倩引书168种，[②]于可见文献中勾稽史料，来说明此曲的源起、传播、流变等本事方面的信息，或者通过始辞的分析来考究曲调的本义以及文人拟作对始辞本义的离

---

① 此处统计数字取喻意志《〈乐府诗集〉成书研究》（上海师范大学博士学位论文，2002）中的说法。不过，对《乐府诗集》曲调及解题数量的统计是一项很难着手的工作。首先，就曲调而言，雅乐中的作品很难以曲调来统计，因为它们往往都是一组乐曲，而且历代沿用与变动情况亦使它们很难以具体的曲调名来统领。同时，很多曲调都有其衍生之题，就题名而言，它们看似不同曲调，但实际上却不宜作为独立的曲调来与其他曲调等同。其次，就解题而言，数量统计往往只能限定于歌辞前有解题者而做，但实际上对某些组曲而言，一个解题往往涉及了该组乐曲中的所有曲调，而像《薤露》与《蒿里》、《长歌行》与《短歌行》、《日重光行》与《月重轮行》这样两两相关的曲调，郭茂倩虽只在前一曲题下撰有解题，但实际上对两个曲调都有涉及。对于这个问题，本文不打算多做探讨。

② 喻意志《〈乐府诗集〉成书研究》第二章专门考察了《乐府诗集》编纂的文献背景，其"《乐府诗集》引书分析"一节统计出郭茂倩《乐府诗集》解题共引书168种，再加上卷二十五横吹曲辞《木兰诗》古辞小注中以出校异文的方式引用了唐段成式《酉阳杂俎》中的材料，《乐府诗集》中的引书总量共达169种。日本学者中津滨涉《〈乐府诗集〉之研究》一书收集了大量有关《乐府诗集》的资料，其中"《乐府诗集》引用书考"统计出《乐府诗集》解题部分的引书共达163种。

合情况。浏览典籍可以发现，历代正史及政书乐志（礼乐志），文人所撰解题类著作或乐类笔记，文人诗歌及其序、注、引，再加上一些杂记类文献，往往都有乐府诗本事的明确记录。那么，郭茂倩撰写解题时对这些本事文献是如何处理的？除了这些明确的文献记载之外，郭茂倩是否还采用了其他的一些材料？经过分析，本文认为郭茂倩解题所引材料按其性质的不同大略可分作三种类型。

一、援引前人的直接记载

在记录有乐府诗本事的历代文献中，有许多采用的基本上都是一种解题性质的叙说方式，即先提及曲调名，继而直述其本事，如正史乐志、解题类著作、各种乐类笔记以及崔豹《古今注》这样的解说诠释型著作等。对这些文献中提及的曲调本事，郭茂倩在撰写解题时便往往直接援引。如《钓竿》、《箜篌引》、《上留田行》、《日重光行》、《别鹤操》、《走马引》、《吴趋行》、《武溪深》诸曲，郭茂倩直接援引晋崔豹《古今注》对其创调本事的记载；《前溪歌》、《丁督护歌》、《长史变歌》诸曲，郭茂倩直接援引沈约《宋书·乐志》对其创调本事的记载；《上声歌》、《华山畿》、《江南弄》、《寿阳乐》、《西乌夜飞》、《上云乐》诸曲，郭茂倩则援引陈释智匠《古今乐录》对其创调本事的记载。

有些曲调的创调本事，不同典籍所持的说法不同，这样的情况郭茂倩往往诸说并存。如《雉朝飞》一曲，西汉扬雄《琴清英》中记作卫女傅母作，晋崔豹《古今注》谓其为齐宣王时处士犊沐子所作；《读曲歌》一曲，《宋书·乐志》谓其是民间为彭城王义康所作，《古今乐录》则云"元嘉十七年袁后崩，百官不敢作声歌，或因酒宴，止窃声读曲细吟而已，以此为名"；[1]《阿子歌》一曲，《宋书·乐志》认为它缘于晋穆帝升平初民间歌谣"阿子汝闻不"之声，而《乐苑》则认为是"嘉兴人养鸭儿，鸭儿既死，因有此歌"。[2]同一曲调，其本事之说法迥异如此，而郭茂倩在解题中对这些不同说法均作了援引。

还有一些曲调的解题中郭茂倩虽也援引诸家说法，但这些诸家说

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第46卷，第1222、1223页，影宋本，台北，世界书局，1967。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第45卷，第1207页，影宋本，台北，世界书局，1967。

法之间其实并没有什么根本的不同，而只是因为各家的说法往往都不够全面，只有综合诸家之说，方能得到更为详细的本事信息。如《平陵东》一曲，崔豹《古今注·音乐》中只是说王莽杀翟义，义门人作歌以怨之。[①]而吴兢《乐府古题要解》中尚有“义，丞相方进之少子，字文中（按：《汉书·翟方进传》作文仲），为东郡太守。以王莽方篡汉，起兵诛之，不克而见害。门人作歌以怨之”[②]这样的信息，远较《古今注》的记载详细，所以郭茂倩在解题中对两家说法都有引用。又如《晋拂舞歌》中的《淮南王》一篇，崔豹《古今注·音乐》只是简单说明淮南小山之徒因思恋服食求仙、与八公相携俱去的淮南王而作《淮南王》之曲这一本事。但旧题班固所撰的《汉武故事》，则对淮南王刘安因不肯传道于汉武而最终被杀的传说记载颇详，正可补崔豹《古今注》记载的不足，丰富了《淮南王》一曲的本事，故郭茂倩于此曲解题中对这则材料亦作了节引。

二、采用文人诗歌及其序、注、引或整理者所撰说明

有的文人诗歌本就是乐府歌辞，或者以乐舞信息为其创作题材。因为有些文人创作乐府歌辞时，会在其前面附上一段小序或小引，这样的小序或小引要么叙述该曲的创调本事，要么说明歌辞的创作缘由，故而常为郭茂倩撰写解题时采用。另外有一些文人，它们作诗时可能会于题下或某个诗句下自我作注，这些自注有时也会成为郭茂倩撰写解题时的本事来源。因为这里所说的序、注、引其实均是作词者的自我说明，故此处将三者视为一体讨论。

郭茂倩《乐府诗集》中采用作者诗序（或诗注诗引）来撰写解题，以说明其曲调创制、使用以及歌辞创作缘起的情况很多。如庾信创作《周五声调曲》时撰有曲序，为郭茂倩在解题时引用：“元正飨会大礼，宾至食举，称觞荐玉。六律既从，八风斯畅。以歌大业，以舞成功。”[③]

---

① 王根林点校《古今注》，卷中，《汉魏六朝笔记小说大观》，第238页，上海，上海古籍出版社，1999。

② 吴兢《乐府古题要解》，卷上，丁福保辑《历代诗话续编》，第27页，北京，中华书局，1983。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第15卷，第211页，北京，中华书局，1979。

这实际上说明了庾信创作的这组《周五声调曲》（即《宫调曲》五首、《变宫调》二首、《商调曲》二首、《角调曲》二首、《徵调曲》六首、《羽调曲》五首）在北周朝廷的使用情况，庾信创作此组燕乐歌辞，也正是为了满足这种元正飨会大礼场合的用乐需求。

庾信此组燕乐歌辞的创作，实际上是专为某一特定场合使用的乐曲撰制歌辞，而且这种乐曲是新兴曲调。所以，庾信这里的诗序只不过是一种创作缘由的自我说明而已，并不存在考证的因素。但在后世文人创作古题乐府时所撰诗序中，却往往会对所用曲调本事进行适当的考证，这种考证性的诗序也成了郭茂倩《乐府诗集》解题的本事来源。如陆机所作《鞠歌行》，其前有序曰：

> 按《汉宫阁》有含章鞠室、灵芝鞠室，后汉马防第宅卜临道，连阁、通池、鞠城，弥于街路。《鞠歌》将谓此也。又东阿王诗"连骑击壤"，或谓蹴鞠乎？三言七言，虽奇宝名器，不遇知己，终不见重。愿逢知己，以托意焉。①

从序中所言来看，陆机不但考证了乐府曲调《鞠歌行》本事来源的两种说法，而且还直接说明了自己创作《鞠歌行》歌辞的原因。这种说法，就成了郭茂倩撰写解题时的直接本事来源。

与陆机创作《鞠歌行》一样，中唐刘商在创作《胡笳十八拍》歌辞时作有《胡笳曲序》，对此曲本事进行考证。这种诗序同样为郭茂倩在解题中作了援引：

> 蔡文姬善琴，能为《离鸾》、《别鹤》之操。胡虏犯中原，为胡人所掠，入番为王后，王甚重之。武帝与邕有旧，敕大将军赎以归汉。胡人思慕文姬，乃卷芦叶为吹笳，奏哀怨之音。后董生以琴写胡笳声为十八拍，今之《胡笳弄》是也。②

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第33卷，第980页，影宋本，台北，世界书局，1967。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第59卷，第1486页，影宋本，台北，世界书局，1967。

这条《胡笳曲序》唯见于郭茂倩《乐府诗集》。[1]只是它这里对《胡笳曲》乐曲创制者的说法比较模糊，而且也没有说明刘商作《胡笳十八拍》歌辞的情况。好在刘商的《胡笳十八拍》在敦煌遗书中发现了P.2555、P.3812、P.2845三个写本，诗题后都有一小序。今据徐俊《敦煌诗集残卷辑考》卷下的校正抄录如次：

> 《胡笳曲》，蔡琰所造。琰字文姬，汉中郎蔡邕女。汉末为胡虏所掠，至胡中十二年，生子二人。魏武帝与邕有旧，以金帛赎之归国。因为琴曲，遂写幽怨之词。曲有十八拍，今每拍为词，叙当时之事。承议郎前卢洲（卢州）合肥县令刘商。[2]

这里明确说出《胡笳曲》为蔡琰所造，可见前面刘商《胡笳曲序》中的"后董生以琴写胡笳声为十八拍"一句，诚如郭沫若所说，"后董生"脱了一个"嫁"字，原文应该是"后嫁董生"。[3]从这条小序中的"今每拍为词，叙当时之事。承议郎前卢洲（卢州）合肥县令刘商"诸语来看，刘商《胡笳十八拍》作于他罢合肥县令后，[4]而且他所作之辞是要以蔡文姬的口吻来"叙当时之事"的。当然，此序与《乐府诗集》中的《胡笳曲序》二者谁更接近于刘商原序的真实情况已难以得知，但如果将二序结合起来看，却既可以弄清乐曲的创调本事，也可以明晰刘

① 明胡震亨《唐音癸签·乐通》琴曲内"刘商《胡笳十八拍》"条下所载夹注云："自序：'拟董庭兰《胡笳弄》作。李颀有《听庭兰弹胡笳歌》(第14卷，第148页，上海，上海古籍出版社，1981)。"萧涤非《〈胡笳十八拍〉是董庭兰作的吗？》一文认为胡震亨这里所谓的刘商"自序"，其实只是胡氏错误地隐括了他的那篇《胡笳曲序》并胡乱地加上一顶"自序"的帽子而成，甚为有理。见萧涤非《乐府诗词论薮》，第49—51页，济南，齐鲁书社，1985。

② 徐俊纂辑《敦煌诗集残卷辑考》，卷下，第719页，北京，中华书局，2000。

③ 对郭沫若这种添字的作法，萧涤非《〈胡笳十八拍〉是董庭兰作的吗？》一文列举了四条理由，分析颇合情理，可参看。萧涤非《乐府诗词论薮》，第47—48页，济南，齐鲁书社，1985。

④ 王勋成《从敦煌唐卷看刘商〈胡笳十八拍〉的写作年代》一文认为刘商此诗作于他罢卢州合肥县令后的一两年内，即唐代宗大历四、五年间，可参看。原文载《敦煌研究》，2003年第4期，第61—63页。

商的作辞缘由。[1]

---

① 今存两首《胡笳十八拍》歌辞《乐府诗集》均有收录，其中七言体一首题作刘商，向无异议。武元衡《刘商郎中集序》称其“早岁著《胡笳词十八拍》，出入沙塞之勤，崎岖惊畏之患，亦云至矣”，《续仙传》谓其“《胡笳十八拍》盛行于世，儿童妇女咸悉诵之”。但对郭茂倩题作后汉蔡琰的骚体《胡笳十八拍》，却历来就有不同看法。对蔡琰作骚体《胡笳十八拍》的问题，宋人已有怀疑，明清学者沿袭宋人说者甚众，胡应麟《诗薮·外编》、王世贞《艺苑卮言》、沈德潜《说诗晬语》和卫泳《秋窗小语》均对之表示否定。1928年，胡适《白话文学史》从语言风格和“杀气朝朝冲塞门，胡风夜夜吹边月”等句律体成熟程度上推测，认为该诗似唐人据《悲愤诗》拟作而成。1930年，罗根泽《〈胡笳十八拍〉作于刘商考》进一步通过缜密论证判定该诗作伪。似乎这一问题已近终结。但因1959年郭沫若新编历史剧《蔡文姬》对《胡笳十八拍》作了引录，并写了《谈蔡文姬的〈胡笳十八拍〉》一文，坚信该诗为蔡文姬所作，从而引发了一场关于《胡笳十八拍》真伪问题的学术大讨论。郭沫若连写了六文论《胡笳十八拍》为蔡文姬所作，与其同持肯定态度的尚有高亨、王竹楼、萧涤非、胡念贻、黄诚一、叶玉华、熊德基、张德钧等人。否定派则以刘大杰为首，另有刘开扬、李鼎文、王达津、王运熙、刘盼遂、胡国瑞、王先进、祝本、卞孝萱、谭其骧等。对此两派的论争，黄瑞云《〈胡笳十八拍〉的作者问题》（《黄石师院学报》，1982年第2期，第25—35页）一文有过详细论述。他综合反对派的观点，大致提出了以下几点：一、自魏晋迄于隋唐五百年间，《胡笳十八拍》未见著录、论述和征引；二、诗中所写地理环境与文姬被掳入胡地域不符；三、诗中所述南匈奴与汉廷的关系与史实不符，叙文姬没胡及归汉情形亦与事实相违；四、“羯”作为种族名到晋代才有，汉魏不可能预用；五、《胡笳》与汉魏诗风格体裁不合，诗中文姬自身的形象性格也与五言《悲愤诗》迥异；六、诗中袭有六朝人的成句；七、汉魏时代乐曲不以拍名。随后，王小盾《琴曲歌辞〈胡笳十八拍〉新考》（复旦学报·社会科学版，1987年第4期，第23—29页）一文在对琴曲、琴歌发展历程考察的基础上认为，今存两组琴曲歌辞《胡笳十八拍》都是唐五代人的作品，刘商辞是盛唐成型的《大胡笳》的产物，骚体辞是五代成型的《小胡笳十八拍》的产物，它们赖以产生的条件是《胡笳曲》的大曲化、故事化和乐谱化，在唐之前不可能有《胡笳十八拍》辞。如此看来，骚体《胡笳十八拍》歌辞非蔡文姬作已成定论。不过，尽管蔡文姬创制琴曲《胡笳曲》的情况唐前史料无载，但唐前即有《胡笳曲》，齐梁时人江洪及陶弘景均有《胡笳曲》歌辞传世（按，沈约《宋书·乐志》于“笳”下叙云：“又有胡笳。汉旧《筝笛录》有其曲，不记所出本末。”似乎沈约之前就已不知《胡笳曲》创作始末了。但既云“汉旧《筝笛录》”，所言的自当只是汉代筝笛曲，而非琴曲《胡笳曲》的情况），且李颀作于天宝五、六载间的《听董大弹胡笳声兼语寄房给事》（诗题取程千帆《李颀〈听董大弹胡笳声兼语弄寄房给事〉诗题校释》一文的考证结果，原文载《社会科学战线》，1979年第4期，第246—249页）以及李昂作于天宝七载（748）十一月的《塞上听弹胡笳作（序）》（原序见徐俊纂辑《敦煌诗集残卷辑考》，卷上，第98页，北京，中华书局，2000）均称《胡笳曲》出自蔡女即蔡文姬，可见唐人均是这么认为的。在没有更进一步的否定性论据的情况下，自然应该相信唐人说法，将琴曲《胡笳曲》的创作权归之于蔡文姬。

晚唐温庭筠创作《湖阴曲》时亦作有小序以说明曲调之创调本事及自己创作歌辞的原因。不过，他对曲调本事的考证却存在明显的错误：

> 晋王敦举兵至湖阴。明帝微行，视其营伍，由是乐府有《湖阴曲》，后其词亡，因作而附之。①

从序中所言观之，温庭筠是因乐府旧曲词亡而创作《湖阴曲》的，王敦谋反、明帝微行之事似乎即为此曲之创调本事。但实际上，乐府旧曲中并无《湖阴曲》以叙王敦谋反、明帝微行之事，温庭筠序中的说法其实是他误逗了《晋书》中有关此段史实的文献记载后的杜撰。②郭茂倩撰写解题时引用此序，显然并没有发现温序的这种错误。

上举各例中的小序，因为均涉及曲调的创制本事，所以往往有一部分的考证内容。不过在历代文人的乐府歌辞创作中，还有一些小序却往往只是说明歌辞的创制缘由，并不对曲调的创作本事进行考证。这样的小序被郭茂倩《乐府诗集》解题中援引的情况也有很多，如岑参《唐凯歌》六首、曹植《鞞舞歌》五首、石崇《思归引》一首、元结《欸乃曲》五首、陈后主《独酌谣》四首、齐张融《白日歌》一首等。唐代文人新乐府中以自序方式说明歌辞创作缘起的情况就更多了，如刘禹锡的《淮阴行》五首、《泰娘歌》、《竞渡曲》、《沓潮歌》，白居易的《新乐府》五十篇，元结的《系乐府》十二首、《补乐歌》十首，元稹《新题乐府》十三篇，等等，郭茂倩均在其解题中引用作者自序

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第 75 卷，第 1062 页，北京，中华书局，1979。

② 关于王敦谋反、明帝微行之事，《晋书·明帝纪》载："（太宁二年）六月，敦将举兵内向，帝密知之，乃乘巴滇骏马微行，至于湖，阴察敦营垒而出。有军士疑帝非常人。又敦正昼寝，梦日环其城，惊起曰：'此必黄须鲜卑奴来也。'帝母荀氏，燕代人，帝状类外氏，须黄，敦故谓帝云。于是使五骑物色追帝。帝亦驰去，马有遗粪，辄以水灌之。见逆旅卖食妪，以七宝鞭与之，曰：'后有骑来，可以此示也。'俄而追者至，问妪。妪曰：'去已远矣。'因以鞭示之。五骑传玩，稽留遂久。又见马粪冷，以为信远而止不追。帝仅而获免。"（房玄龄《晋书》，第 6 卷，第 161 页，北京，中华书局，1974）于此观之，晋明帝微行以视王敦营伍之事实发生在于湖（今安徽芜湖），而非湖阴，且历史上也并没有湖阴这样的一个地名。温庭筠《湖阴曲》序中所言，实因其误逗《晋书·明帝纪》中"至于湖阴察敦营垒而出"一句所致。

作为其本事的直接来源。

与以上这些郭茂倩引用时均明言其为某某之序情况不同的是，在《乐府诗集》中还有部分解题，郭茂倩虽也引自作者所撰之序，但只引其大略，故往往不作说明。如鲍照《松柏篇》，此诗《鲍参军集·乐府》中载时题下有序：

余患脚上气四十余日。知旧先借《傅玄集》，以余病剧，遂见还。开袠，适见乐府诗《龟鹤篇》。于危病中见长逝词，恻然酸怀抱。如此重病，弥时不差，呼吸乏喘，举目悲矣！火药间缺而拟之。①

郭茂倩编《乐府诗集》录此诗时未用此序作为解题，而只是简略论云："《松柏篇》，鲍照拟傅玄乐府《龟鹤篇》而作也。"②不知是因为郭茂倩的解题转引了别人的叙述，还是他自己对鲍照原序的间接引用。从郭茂倩解题中引用的地方常说明其出处这一点来看，该曲解题中所言应当是郭茂倩自己的话。

再如刘禹锡长庆年间（821—824）在夔州（今重庆奉节）时所作《竹枝词》九首，其前有小引云：

四方之歌，异音而同乐。岁正月，余来建平，里中儿联歌《竹枝》，吹短笛，击鼓以赴节。歌者扬袂睢舞，以曲多为贤。聆其音，中黄钟之羽，其卒章激讦如吴声。虽伧佇不可分，而含思宛转，有淇濮之艳。昔屈原居沅湘间，其民迎神，词多鄙陋，乃为作《九歌》，到于今荆楚鼓舞之。故余亦作《竹枝词》九篇，俾善歌者飏之，附于末，后之聆巴歈，知变风之自焉。③

郭茂倩在《竹枝》一曲的解题中显然节引了刘禹锡的此段引言：

---

① 钱仲联《鲍参军集注》，第3卷，第178页，上海，上海古籍出版社，1980。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第64卷，第1579页，影宋本，台北，世界书局，1967。

③ 陶敏、陶红雨校注《刘禹锡全集编年校注》，第5卷，第317页，长沙，岳麓书社，2003。

《竹枝》本出于巴渝。唐贞元中，刘禹锡在沅湘，以俚歌鄙陋，乃依骚人《九歌》作《竹枝》新辞九章，教里中儿歌之，由是盛于贞元、元和之间。禹锡曰："《竹枝》，巴歈也。巴儿联歌，吹短笛、击鼓以赴节。歌者扬袂睢舞，其音协黄钟羽。末如吴声，含思宛转，有淇濮之艳焉。"①

刘禹锡这九首《竹枝词》作于夔州而不是沅湘，时间在穆宗长庆年间（821—824）而不是德宗贞元年间（785—805），郭茂倩序中所言有误，此点任半塘《唐声诗》中已有详考，兹不赘述。②比较刘禹锡小引与郭茂倩解题中所言可以很明显地看出，郭茂倩是在刘氏所撰小引的基础上撰写《竹枝》之解题的。与此类似，皮日休所作《正乐府》十首的解题，郭茂倩也是据皮氏自序而撰。

与引用作者自序类似，郭茂倩在对一些乐府曲调作解题时可能会引用其诗题下的作者自注，这种自注其实也就是自序，只是未以诗序称之而已。如前文提到过的《何满子》一曲，郭茂倩就引用了白居易所作《听歌六绝句·何满子》一诗下的自注。又如李白《君道曲》，郭茂倩在其解题中亦引了李白自注："唐李白曰：'梁之雅歌有五篇，今作一章。'"③像这样的诗人自注，往往也是郭茂倩《乐府诗集》解题中本事的文献来源。

有些诗人所作自序并未言该辞为乐府，但郭茂倩却通过此序并结合其他材料，在解题中证明其为入乐乐府，并将序中所言视作其本事。如《乐府诗集》中所收白居易《桂华曲》一首，本为白氏所作《东城桂》三首之三，其序云：

苏之东城，古吴都城也，今为樵牧之场。有桂一株，生乎城下。惜其不得地，因赋三绝句以唁之。④

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第81卷，第1859页，影宋本，台北，世界书局，1967。

② 任半塘《唐声诗》，下编，第389—390页，上海，上海古籍出版社，2006。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第51卷，第1328页，影宋本，台北，世界书局，1967。

④ 顾学颉点校《白居易集》，第24卷，第535页，北京，中华书局，1979。

而郭茂倩在《桂华曲》解题中云：

《桂华曲》，白居易苏州所作。苏之东城，古吴都城也，今为樵牧场。有桂一株，生于城下，惜其不得地而作曲。音韵怨切，听辄动人。故其诗云："桂华词苦意丁宁，唱到嫦娥醉便醒。此是世间肠断曲，莫教不得意人听。"又《听都子歌》云："都子新歌有性灵，一声格转已堪听。更听唱到嫦娥字，犹有樊家旧典刑。"①

从白居易所作《东城桂》三首之序言中是见不出《桂华曲》之名的，所以郭茂倩在其解题中不但转引了《东城桂》三首之序，还同时援引了白氏《醉后听唱桂华曲》及《听都子歌》二诗以作解释。今查白居易诗集，其《听歌六绝句·听都子歌》一诗题下有诗人自注云："词云：'试问嫦娥更要无？'"②《醉后听唱桂华曲》题下亦有自注云：

诗云："遥知天上桂华孤，试问嫦娥更有无？月中幸有闲田地，何不中央种两株。"此曲韵怨切，听辄感人，故云尔。③

据此可知郭茂倩于《桂华曲》解题中对其本事的考证，材料均来自于白居易之诗歌及其自序或自注。

还有一些解题郭茂倩虽是从其他典籍中援引材料，但他其实受到了文人辞作及辞序的影响。如晋石崇《楚妃叹》一首，郭茂倩在其解题中引刘向《列女传》曰：

楚姬，楚庄王夫人也。庄王好狩猎毕弋，樊姬谏不止，乃不食禽兽之肉。王尝与虞丘子语，以为贤。樊姬笑之，王曰："何笑也？"对曰："虞丘子贤矣，未忠也。妾充后宫十一年，而所进者九人，贤于妾者二人，与妾同列者七人。虞丘子相楚十年，而所荐者非其子孙，则族昆弟，未闻进贤退不肖也。妾之笑不亦宜

① 郭茂倩《乐府诗集》，第80卷，第1856页，影宋本，台北，世界书局，1967。

② 顾学颉点校《白居易集》，第35卷，第810页，北京，中华书局，1979。

③ 顾学颉点校《白居易集》，第34卷，第772页，北京，中华书局，1979。

乎？”王于是以孙叔敖为令尹，治楚三年而庄王以霸。[1]

刘向《列女传》中的这种说法显然并没有表明樊姬之事与吟叹曲《楚妃叹》之间有什么关系，即它并没有明言《楚妃叹》一曲的本事，就是樊姬谏楚王故事。郭茂倩在其解题中以这则材料作为《楚妃叹》一曲的本事，显然受到了晋石崇所作《楚妃叹》歌辞序言的影响。李善注《文选》时于嵇康《琴赋》“《王昭》《楚妃》，《千里》《别鹤》”句下引《歌录》曰：

石崇《楚妃叹》歌辞曰：“《楚妃叹》，莫知其所由。楚之贤妃能立德著勋，垂名于后，唯樊姬焉，故令叹咏声永世不绝。疑必尔也。”[2]

同样是引《歌录》中的这段记载，李善注《文选》时于陆机《吴趋行》一诗之“楚妃且勿叹，齐娥且莫讴”两句的注文中将“石崇楚妃叹歌辞曰楚妃叹”写作了“石崇楚妃叹曰歌辞楚妃叹”，故其标点便可作“石崇《楚妃叹》曰：歌辞《楚妃叹》”。而上引这段记载在初唐徐坚等人所编《初学记·乐部》“《梁甫吟》《楚妃叹》”注释中，直接题作了“石崇《楚妃叹序》”，只是未言明引自《歌录》而已。由此可见，这段引文显然是石崇为其《楚妃叹》歌辞所作的序言。

细玩序言之意，石崇这里只是对《楚妃叹》一曲的本事作了猜测。但在《乐府诗集》所录《楚妃叹》解题中，郭茂倩却以刘向《列女传》中的说法来将这种猜测坐实为樊姬故事。两相比较可以看出，石崇在其序言中只提及樊姬之名，并未言其事迹，但其歌辞中对樊姬事迹的叙述却颇为详尽，所以，郭茂倩在解题中对刘向《列女传》中这则材料的援引，定然还受到了石崇所作《楚妃叹》歌辞的影响：

荡荡大楚，跨土万里。北据方城，南接交趾，西抚巴汉，东被海涘。五侯九伯，是疆是理。矫矫庄王，渊渟岳峙。冕旒垂精，充纩塞耳。韬光戢曜，潜默恭己。内委樊姬，外任孙子。猗猗樊

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第29卷，第435页，北京，中华书局，1979。

② 萧统《文选》，第18卷，第258页，北京，中华书局，1977。

姬，体道履信。既绌虞丘，九女是进。杜绝邪佞，广启令胤。割欢抑宠，居之不吝。不吝实难，可谓知几。化自近始，著于闺闱。光佐霸业，迈德扬威。群后列辟，式瞻洪规。譬彼江海，百川咸归。万邦作歌，身没名飞。①

从这里明显可以看出，石崇所作《楚妃叹》歌辞，吟咏的正是楚国樊姬故事。郭茂倩在解题中引刘向《列女传》中的说法，自然受了石崇所作歌辞的影响。

最后，在《乐府诗集》中，还有一些乐曲解题郭茂倩也引用了某人所作序中的说法，但这种序其实并不是歌辞作者的自我作注，而只是后世整理者所作的说明。如相和楚调《怨诗行》，郭茂倩即援引了班婕妤《怨诗行》序来说明其本事：

班婕妤《怨诗行》序曰："汉成帝班婕妤失宠，求供养太后于长信宫，乃作怨诗以自伤。托辞于纨扇云。"②

序中既言"汉成帝班婕妤"，显然是后人追叙前事的口吻，所以此序就不可能是班婕妤自作，而只是后人整理作品时所撰的说明。与此类似，不知何人所作之《焦仲卿妻》，郭茂倩也引用他人之序来说明其本事：

汉末建安中，庐江府小吏焦仲卿妻刘氏，为仲卿母所遣，自誓不嫁。其家逼之，乃没水而死。仲卿闻之，亦自缢于庭树。时人伤之而为此辞也。③

从"时人伤之而为此辞"一句来看，此序亦非歌辞作者的自注。按，此处之班婕妤《怨诗行序》及《焦仲卿妻序》均首见于陈徐陵所编《玉台新咏》。今查《玉台新咏》诸卷，题下有序者共有李延年《歌诗》一首，班婕妤《怨诗》一首，秦嘉《赠妇诗》三首，《古诗为焦仲卿

① 郭茂倩《乐府诗集》，第29卷，第903—904页，影宋本，台北，世界书局，1967。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第41卷，第1142页，影宋本，台北，世界书局，1967。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第73卷，第1043页，北京，中华书局，1979。

妻作》一首，刘勋妻王宋《杂诗》二首，石崇《王昭君辞》一首，古《越人歌》一首，司马相如《琴歌》一首，乌孙公主《歌诗》一首，汉成帝时童谣歌二首，凡十处。这十条题下小序均意在说明歌诗创作缘由，且常有对歌诗作者介绍之句，语气不类作者。于此观之，这些序言要么是徐陵编撰《玉台新咏》时自撰的说明文字，要么就是他援引了前人所撰的说明文字，它们都不会是歌诗作者的自序。似《怨诗行序》与《焦仲卿妻序》这种歌辞整理者所作的说明文字，也都成了郭茂倩编撰《乐府诗集》解题时的本事来源之一。

附带说明一下，文人的古题乐府创作很多也有小序或自注，以说明其歌辞创作缘由。因为郭茂倩对此辞所用之曲调已作解题，故对此文人歌辞就不再作解，也就不会引用这类文人序注了。如刘禹锡《采菱行》、张籍《伤歌行》、高适《燕歌行》等均有序注说明其创作缘由，因郭茂倩已对三者所用曲调作过解题，故不再引三者自撰之序注。又如韩愈所撰《琴操》十首均有小序叙各调本事，郭茂倩亦只引其他材料说明各调本事，而不及韩序。

三、勾稽史料自撰解题

在《乐府诗集》中还有另外一些解题，它们既不是前人对该曲本事的记载，也不是作者的自我说明。解题中的这些材料本身并没有提及某个乐府曲调，它们能成为这个曲调本事的说明材料，是郭茂倩在史料勾稽基础上对乐府诗本事的自行认定。这样的情况在《乐府诗集》中很多，它们也是郭茂倩解题中对本事材料处理方式的一大类型。如《饮马长城窟行》一曲，郭茂倩在其解题中援引了郦道元《水经注》、吴兢《乐府古题要解》、沈建《乐府广题》、王僧虔《大明三年宴乐技录》等诸家说法：

> 一曰《饮马行》。长城，秦所筑以备胡者。其下有泉窟，可以饮马。古辞云："青青河畔草，绵绵思远道。"言征戍之客，至于长城而饮其马，妇人思念其勤劳，故作是曲也。郦道元《水经注》曰："始皇二十四年，使太子扶苏与蒙恬筑长城，起自临洮，至于碣石。东暨辽海，西并阴山，凡万余里。民怨劳苦，故杨泉《物理论》曰：'秦筑长城，死者相属。'民歌曰：'生男慎勿举，生女

哺用脯。不见长城下，尸骸相支拄。’其冤痛如此。今白道南谷口有长城，自城北出有高阪，傍有土穴出泉，挹之不穷。《歌录》云‘饮马长城窟’，信非虚言也。”《乐府解题》曰：“古词，伤良人游荡不归，或云蔡邕之辞。若魏陈琳辞云：‘饮马长城窟，水寒伤马骨。’则言秦人苦长城之役也。”《广题》曰：“长城南有溪阪，上有土窟，窟中泉流。汉时将士征塞北，皆饮马此水也。”按赵武灵王既袭胡服，自代并阴山下至高阙为塞，山下有长城，武灵王之所筑也。其山中断，望之若双阙，所谓高阙者焉。《古今乐录》曰：“王僧虔《技录》云：‘《饮马行》，今不歌。’”①

郭茂倩这里所引的诸家说法，均没有明白地说出《饮马长城窟行》一曲与秦始皇时筑长城之事的关系，解题中谓其古辞“言征戍之客，至于长城而饮其马，妇人思念其勤劳，故作是曲也”的说法，只是郭茂倩的一家之见。实际上，被郭茂倩标为古辞的“青青河畔草，绵绵思远道”一篇，并没有“征戍之客，至于长城而饮其马，妇人思念其勤劳”的意思，它只是一首“伤良人游荡不归”的歌辞。郭茂倩对这首古辞意思的解释，应当是受了陈琳所作歌辞的影响，或者郭氏解题中所言的“古辞”，指的原本就是题作“陈琳”的作品。不过，通过郭茂倩对这些材料的征引，可以让后人看出《饮马长城窟行》一曲与秦始皇时筑长城之事的关系，这种类型的曲调本事，是郭茂倩勾稽史料的考证结果，与那种直接说明某个曲调本事的解题性材料有所不同。

在《乐府诗集》中还有很大一部分曲调，其解题都是郭茂倩自己对此曲源起的看法，而不是引用前人成说，这样的解题中往往有“盖取此也”、“盖取于此”、“盖出于此”、“其取诸此”等语句。如谢朓所作《齐随王鼓吹曲》中的《钧天曲》，郭茂倩在其解题中云：

《史记》曰：“赵简子疾，五日不知人。居二日半。简子寤，语大夫曰：‘我之帝所，甚乐，与百神游于钧天，广乐九奏万

① 郭茂倩《乐府诗集》，第38卷，第1065—1066页，影宋本，台北，世界书局，1967。

舞。'"钧天之名，盖取诸此。[1]

再如陈后主所作《雨雪》一首，郭茂倩在其解题中云：

> 《采薇》诗曰："昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪霏霏。"《穆天子传》曰："天子游于黄室之曲，筮猎苹泽，天子乃休。日中大寒，北风雨雪，有冻人，天子作诗三章以哀之，曰'我徂黄竹'是也。"《雨雪曲》盖取诸此。[2]

又如梁武帝所作《江南弄》七首中的《朝云曲》，郭茂倩在其解题中引宋玉《高唐赋序》与郦道元《水经注》中的说法后云："《朝云曲》盖取于此。"[3]梁简文帝所作《当垆曲》，郭茂倩引《汉书·司马相如传》中的记载以及郭璞与颜师古的解释后云："《当垆曲》盖取此也。"[4]这些解题中的本事，都是郭茂倩自己对此曲源起的看法。似这样的解题在《乐府诗集》中还有很多，如无名氏《泽雉》、梁简文帝《独处愁》、白居易新乐府《涧底松》、鲍照《鸣雁行》等。这些解题材料实际上都是郭茂倩对该曲本事考证后的自行认定。

还有一些虽然没有"盖取此也"、"盖取于此"、"盖出于此"、"其取诸此"等语句，其本事来源却也与它们一样，均是郭茂倩自己考证的结果。如杂曲歌辞中的《游侠篇》一曲，郭茂倩在其解题中云：

> 《汉书·游侠传》曰："战国时列国公子，魏有信陵，赵有平原，齐有孟尝，楚有春申，皆籍王公之势，竞为游侠，以取重诸侯，显名天下。故后世称游侠者，以四豪为首焉。汉兴，有鲁人朱家及剧孟、郭解之徒，驰骛于闾里，皆以侠闻。其后长安炽盛，街闾各有豪侠。时万章在城西柳市，号曰城西万章。酒市有赵君

① 郭茂倩《乐府诗集》，第20卷，第686—687页，影宋本，台北，世界书局，1967。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第24卷，第787—788页，影宋本，台北，世界书局，1967。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第50卷，第1298—1299页，影宋本，台北，世界书局，1967。

④ 郭茂倩《乐府诗集》，第63卷，第1554页，影宋本，台北，世界书局，1967。

都、贾子光，皆长安名豪，报仇怨、养刺客者也。"《魏志》曰："杨阿若后名丰，字伯阳。少游侠，常以报仇解怨为事。故时人为之号曰：'东市相斫杨阿若，西市相斫杨阿若。'"后世遂有《游侠曲》。魏陈琳、晋张华又有《博陵王宫侠曲》。[①]

《游侠篇》一曲今存歌辞以晋张华所作一首为最早。班固《汉书·游侠传》与裴松之注《三国志·魏志》中均未言各自书中的游侠故事与乐府曲《游侠篇》有什么关系，这两种有关《游侠篇》本事的说法并未见于以前的任何一种解题类著作，同时也没有歌辞可以证实它们之间的联系，所以解题中"后世遂有《游侠曲》"的说法应当也是郭茂倩自己考证后的推测。又如梁谢举所作《陵云台》，郭茂倩在其解题中云：

《魏志》曰："文帝黄初元年十二月，初营洛阳宫。戊午，幸洛阳。二年，筑陵云台。"刘义庆《世说》曰："陵云台，楼观精巧，先秤众木轻重，然后构造，无锱铢相负揭。台高峻，恒随风动摇。"扬龙骧《洛阳记》曰："陵云台高二十三丈，登之见孟津也。"[②]

《魏志》、《世说》以及扬龙骧《洛阳记》中的这几则材料，实际上只是说明历史遗迹陵云台的大致情况，并不能表明乐曲《陵云台》与各材料中所言事件有什么联系。但郭茂倩作这样的考证，显然自认为《陵云台》乐曲的创制一定是根据魏文帝黄初二年（221）建造陵云台这一历史事件而来的。

似这样的解题在《乐府诗集》中还有很多，如《晨风行》、《长相思》以及辛延年所作《羽林郎》，曹植所作《斗鸡篇》，鲍照所作《北风行》，费昶所作《发白马》，沈君攸所作《羽觞飞上苑》，刘禹锡所作《纪南歌》与《宜城歌》等。这些乐曲的本事材料如果不是被郭茂倩在其解题中作了援引，是很难被人将它们与该乐曲的创调缘由联系起来

① 郭茂倩《乐府诗集》，第67卷，第1629页，影宋本，台北，世界书局，1967。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第75卷，第1748页，影宋本，台北，世界书局，1967。

的。可以说，这些解题是郭茂倩在乐府诗本事考证方面的一大贡献。

在《乐府诗集·杂曲歌辞》中，有许多作品的曲调直接出自《楚辞》，如曹植《远游篇》、《飞龙篇》，傅玄《秋兰篇》，王融《思公子》，谢朓《王孙游》等。还有一些曲调的命名，则直接源自某些诗篇中的名句，如曹植《仙人篇》、刘孝威《雀乳空井中》、江淹《古别离》、无名氏《西园游上才》、王融《秋夜长》、梁简文帝《独处愁》等。①似这样的解题情况，实际上也是郭茂倩自己对曲调本事的总体看法。

通过上面对郭茂倩编撰《乐府诗集》解题时本事来源的分析，大致可以看出两个现象：首先，作者自我作注型的本事一般都是说明歌辞创作情况的，而且这种情况在唐人的新乐府辞中比较多见，这说明唐人的新乐府往往并不是依据具体乐曲而作的歌辞，而是首先创作一种准歌辞，它们的入乐是后来之事。其次，那些前人没有本事记载，郭茂倩经过一番考证之后方才自我断定其本事的曲调，在杂曲歌辞中比较普遍，这是与杂曲歌辞本身具有乐调多不明所起的特征相一致的。②杂曲歌辞本就是那些前人很少有直接材料记载，郭茂倩难以依据前人记载归类的作品的集合，当然也就很少有直接记载其创调本事的材料供郭氏引用了。

作者简介：向回，男，1978年生，苗族，湖南沅陵人，文学博士，河北省社会科学院语言文学研究所科研人员，研究方向为魏晋南北朝隋唐五代文学及乐府学。此文为北京市“十一五”哲学社会科学规划项目和北京市教育委员会人文社会科学研究计划重点项目“乐府诗构成要素研究”子课题“乐府诗本事研究”的阶段性成果。

---

① 关于杂曲歌辞中那些出自《楚辞》或缘于名篇名句的曲调的情况，我在硕士论文《杂曲歌辞及杂歌谣辞研究》上编第三章第三节“杂曲歌辞的文人化特征”中已有详细考证，可参看。（向回：《杂曲歌辞及杂歌谣辞研究》，北京，北京大学出版社，2009。）

② 关于杂曲歌辞自身的特点，我在硕士论文《杂曲歌辞及杂歌谣辞研究》上编第一章第一节“《乐府诗集·杂曲歌辞》类目成因考”中有过说明，可参看。（向回：《杂曲歌辞及杂歌谣辞研究》，北京，北京大学出版社，2009。）

庾信乐府诗和汉画像石“獬豸”文图汇考

◇ 黄震云

（赣州，赣南师范学院文学院，341000）

提要：文章根据汉代画像石图像，考证出獬豸形象的演变和形成时间在东汉。最初的本意是福德羊，然后引申出降妖除魔功能，造型开始围绕羊的形象，后来逐步多样化，脱离了羊的形制，成为一角神羊，是执法公平、幸福祥和的象征。最早在诗歌中出现獬豸的是庾信的诗歌，獬豸为执法官吏的服饰装饰和迎接神祇的代表司法公正的神像。至唐，有獬豸冠等，也特指侍御史等官员，獬豸在司法上的适用开始定型。

关键词：羊　獬豸　形成　功能　异态

獬豸，为我国古代执法公平的象征，在国内外都有着持久而广泛的影响。业内有人甚至认为是法字的造字本原，但是獬豸是什么时候产生的，原因是什么，獬豸长什么样，个中有什么样的精神寄托？至今似乎还没有一个明确的结论。

首先在正史中记录獬豸的是《后汉书》，《后汉书·舆服志下》说：“法冠……执法者服之，侍御史、廷尉正监平也。或谓之獬豸冠。獬豸，神羊，能别曲直，楚王尝获之，故以为冠。”刘昭注引《异物志》曰：“东北荒中有兽，名獬豸，一角，性忠，见人斗则触不直者，闻人论则咋不正者，楚执法者所服也。今冠两角，非象也。”[①]很显然，獬豸的传说出自羊，在先秦羊为三牲之一，为少牢之礼的标志，已经表明其宗教性质，可以享天。东汉王充的《论衡》也提到獬豸，一角之羊也。称其性知有罪，皋陶制狱，其罪疑，乃令羊触之。从俗称和最早的资料集中在东汉，大致可以肯定应该是东汉的一时风气。尽管托言北荒、皋陶、楚国，但只是一事多元，不同的版本而已。这件事到后代仍然在传，苏轼寓言故事集《艾子杂说》说獬豸的产生时代是尧

① 范晔《后汉书》，第3667页，北京，中华书局，1965。

舜时代，这只能理解为编故事了。就传世文献看，也就这么几条资料，很简略，因为本身只是传说，所以当然也不可能详细，因此，研究也就难以深入。

20 世纪以来大量的汉代画像石给我们提供了獬豸形象及其演变形成的大量原始资料，将其与传世文献比较之后，獬豸的形成演变情况也就相对清楚了。汉代画像石中有好多羊头的图案，如山东历城出土的图像①如下：

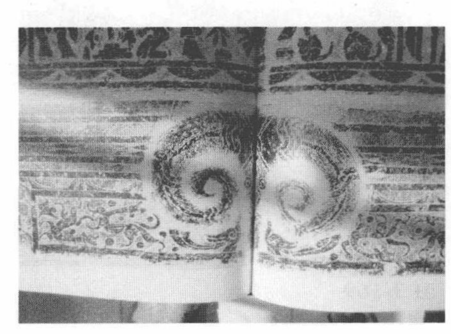


图 3-158

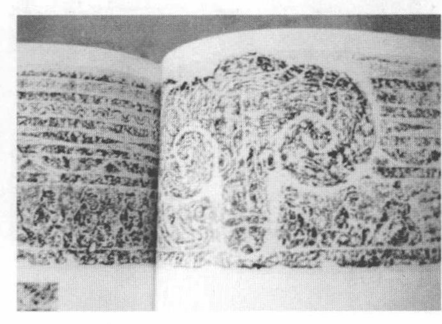


图 3-167

在这两幅图案中显示的都是比较直观的羊头，其绘画意义也就是代表羊。可是在这些墓葬中抽象出羊头来是什么意思呢？我们看到，在图 3—158 旁边有题款“福德羊”三字，说明羊在人们的心目中是福德的象征，所以后来绘画的抽象羊角都应该是表现福德的意思，也不仅仅是羊本身，也有通过羊从上帝那里获得福德的愿望。在羊头的四周，双凤和鸣，龙飞凤舞，完全是一派祥和的气氛。在图 3—167 中，夸张的羊头下，人们在安详地生活，再次凸现出羊的福德的含义，但是形象已经具有抽象神化的特征，也就是说这时候的羊头，不是普通的羊头，而是福德了。

作为福德的羊，人们当然都会按照福德的想象来描绘其形象，寄托感情和理想。如图 5—108，②陕西绥德出土的羊在图像的中间，以羊为中心构成了一幅图画，羊只有一只角，两边是日月和奔马，最下面是

---

①《中国汉画像全集》第三册第 158 图，第 138 页，第三册第 167 图，第 148 页，山东美术出版社、河南美术出版社、浙江美术出版社，2000。

②《中国汉画像全集》第五册，第 82 页，山东美术出版社、河南美术出版社、浙江美术出版社，2000。

比翼鸟，四周卷云纹环绕，图像对称。由此可以看出，日月昭昭，平等协和应该是画面的意思，那么羊，一角羊就成了中心，成了祥和与公平正义的象征了。从图像处的位置来看，羊在云纹之上。独角羊就成了神羊福德的另一神形。这样的羊已经进入神仙世界了。将图案和《后汉书》等著作对比我们看出，一只角的神羊就是獬豸，那么这个图案是完全满足要求的，所以这是獬豸的标准图像应该是没有怀疑的了。


图 5-108

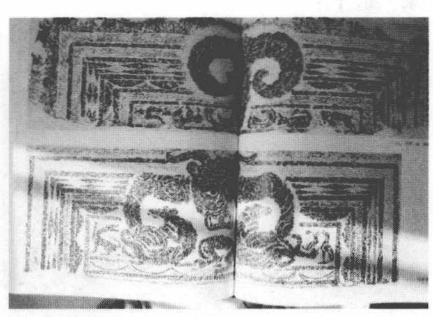

图 3-169

图 3–169①显示的图像，上面是普通的羊，一般地表示福德，而下面的羊用角化成两只手，紧紧掐杀怪物，这个羊显然已经是降妖除魔的神了。也正因为如此，我们看到的羊都把羊角抽象出来。这固然是造型的需要，但是更重要的是角具有镇邪造福的功能。比起《后汉书》、《论衡》等的一角触之，更为生动和容易理解。从实际情形来说，羊角并没有超凡的力量，但是，当羊角成为神的两只手的时候就能够镇邪造福了。

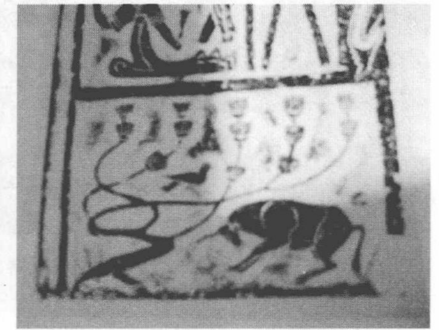
与图 3–169 那样清晰地表达神羊的神性类似，更多的是图像中羊的形象随着功能的理解，在不同的场合表现出造型的差异。图 5–182 等图②中的图像相似，神形已经与羊不同，很像能够镇水的独角犀，分别用独角触动物和树，触动物的比较容易理解，但是触树的就比较特别一些。我们看到树上挂着太阳，这就是说，獬豸能和太阳对抗，可见其神力是非常大的。图 5–182 像犀，像虎豹，图 5–191 像牛，也有点像

①《中国汉画像全集》第三册第 150 页，山东美术出版社、河南美术出版社、浙江美术出版社，2000。

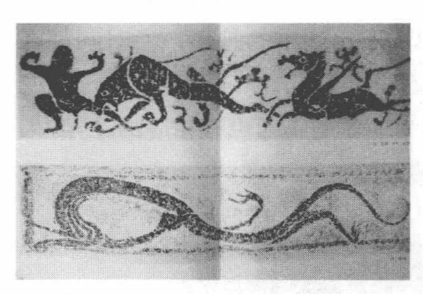
②《中国汉画像全集》第五册第 138 页，山东美术出版社、河南美术出版社、浙江美术出版社，2000。

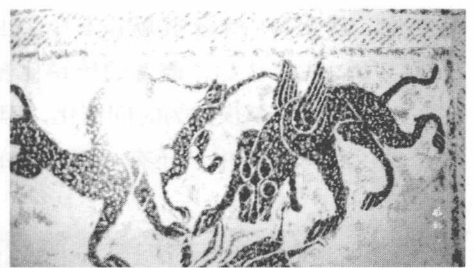
传说中的麒麟，彼此虽有相似，也有明显差异。说明羊的形象开始出现多样形态。


5-182


5-191

从三牲之用，到独角羊，从人间进入天堂，然后添加一些如独角犀或者其他动物像牛、虎豹的元素，这就是汉代獬豸变化的历史过程。而以后人们更把獬豸加上麒麟的因素，见图 6–215 和图 6–10。[1]两幅图像麒麟也像虎，总之，羊已经失去本相，成为獬豸，成为神话了。


6-215


6-10

在上两幅图案中，我们看到，图 6–215 和图 5–182 等形象近似，但角的功能有一些区别，有的用嘴吞噬怪物，獬豸后面紧随着的是天马，展翼飞翔，这时候的獬豸的功能才真正清楚地全面显示出来，或者说獬豸性质全面定位形成，时间当在东汉。而图 6–10 中的獬豸更像有翅膀的豹，形象威武而凶猛。

---

①《中国汉画像全集》第六册第 176 页、10 页，山东美术出版社、河南美术出版社、浙江美术出版社，2000。




图 6-82　獬豸食豸戾图[1]

上两幅图，分别见第六册，都在吞噬同一个动物豸戾，因为豸戾会给人类带来灾难，所以獬豸搏杀吞噬了豸戾，因此獬豸又带有保平安的意味，与福德羊的含义仍然相通。有意思的是，一个像虎，另一个似乎更像狗。就是说獬豸的造型已经脱离了羊的原始图像，有多种单独的造型，不固定。至于后来的无名动物镇墓兽应该说就是獬豸的另一版本。在河南南阳出土的汉画中还有如龙似虎的獬豸。图像有一些变化，但构图意志还是很相近。在全国各地大量出土有关獬豸的图像中，虽然形状有变化，甚至到后来干脆就没有角，也看不出如羊的神形，但时间都在东汉，所以我们认为，獬豸的传说比较早，但是法律公正的形象形成变化在东汉时期，不仅因为时间变化，因为地域的不同也有相应的差异。

在汉代画像石中，还有一幅执法的图画，见下图。

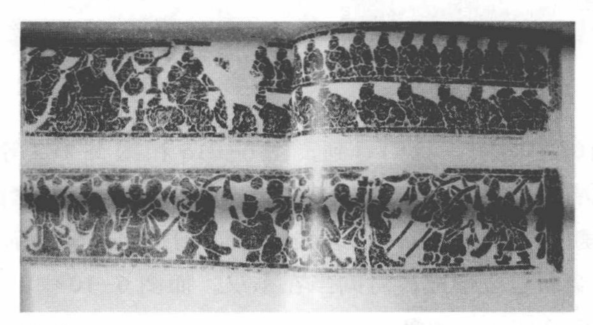


图 3-4

---

①《中国汉画像全集》第六册，第 60 页，山东美术出版社、河南美术出版社、浙江美术出版社，2000。

画面分为两层，上面巫师在施法，没有獬豸的出现，说明獬豸在汉代只是传说，没有落实到具体的执法的情景之中，毕竟獬豸这时候已经成为神，成为公平执法的法神了。在图的下方，是一个执法的过程，首长宣判罪犯死刑，然后是宣布和执行，比较真实和生动地表达了汉代刑法执行的情景；也没有獬豸。由此看来，獬豸是人们的精神寄托，是幸福安康，公平公正，镇妖除魔的神了。

在应劭的《风俗通》中，称上古之时，有荼与郁垒昆弟二人性能执鬼，度朔山上立桃树下，百鬼为人祸害，荼与郁垒缚以苇索，执以食虎。与《庄子》中桃树镇鬼、画像中獬豸捉鬼当是不同的传闻。喂虎和獬豸捉鬼有主被区别，所以也不是一回事。之后，文献中涉及獬豸的不是很多。最早以獬豸入诗的是庾信。北周诗卷二庾信《正旦上司宪府诗》说："诘旦启门栏，繁辞涌笔端。苍鹰下狱吏，獬豸饰刑官。司朝引玉节，盟载捧珠盘。穷纪星移次，归馀律未殚。雪高三尺厚，冰深一丈寒。短笋犹埋竹，香心未起兰。孟门久失路，扶摇忽上抟。栖乌还得府，弃马复归拦。荣华名义重，虚薄报恩难。枚乘还起疾，贡禹遂弹冠。方垂莲叶剑，未用竹根丹。一知悬象法，谁思垂钓竿。"[①]獬豸饰刑官，表明在庾信时代司法官员的官服上绘有獬豸图案。獬豸已经由传说进入实际表现阶段，也就是说成为象征性的文化标志。之后如唐朝则专指监察御史或者侍御史一类的官职，则又是一变化。庾信的乐府中也写到獬豸。北周诗卷五郊庙歌辞有庾信徵调曲六首其二说："淳风布政常无欲，至道防人能变俗。求仁义急于水火，用礼让多于菽粟。屈轶无佞人可指，獬豸无繁刑可触。王道荡荡用无为，天下四人谁不足。"[②]这里的獬豸则指司法，在郊庙时使用獬豸，明显不脱神学色彩。按照《左传》的解释，郊庙时用祖宗配祀的理由是上帝无形，因此要用祖宗家私相匹配迎接。那么，庾信的诗歌和乐府明显显示，在庾信时代，执法公平的神祇和象征公平的图案成为獬豸的二元形态。

作者简介： 黄震云，男，1957 年生，文学博士，赣南师范学院特聘教授、中国政法大学中文系教授。

① 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，第 2357 页，北京，中华书局，1983。
② 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，第 2430 页，北京，中华书局，1983。

《陌上桑》曲辞辨析

◇ 陈利辉

（北京，首都师范大学文学院，100048）

提要：本文由“日出东南隅”古辞被不同音乐著作归入不同曲名之下这一现象出发，辨析了《陌上桑》、《艳歌罗敷行》曲名得名的由来、先后以及同是“日出东南隅”古辞何以会配入两个曲名之下这三个问题。

关键词：《陌上桑》　《艳歌罗敷行》　曲名　“日出东南隅”古辞

将《陌上桑》曲归入相和曲这一大类，是《乐府诗集》与《宋书·乐志》所同，从其所配的三首曲辞来看，该曲在体式上以三三七字为一组的反复为主要特征，而且篇制不大。不同之处在于，同是“日出东南隅”古辞，《乐府诗集》将之配入《相和歌辞·相和曲·陌上桑》曲下，《宋书·乐志》将之归入《大曲·艳歌罗敷行》“罗敷”篇下，那么，这两个曲名得名的由来分别是什么？得名的先后又如何？这同一首歌辞为何会配入两个曲名之下？以下分别做辨析。

《乐府诗集·陌上桑》解题云：

> 一曰《艳歌罗敷行》。《古今乐录》曰：“《陌上桑》歌瑟调。古辞《艳歌罗敷行》《日出东南隅篇》。”崔豹《古今注》曰：“《陌上桑》者，出秦氏女子。秦氏，邯郸人有女名罗敷，为邑人千乘王仁妻。王仁后为赵王家令。罗敷出采桑于陌上，赵王登台见而悦之，因置酒欲夺焉。罗敷巧弹筝，乃作《陌上桑》之歌以自明，赵王乃止。”《乐府解题》曰：“古辞言罗敷采桑，为使君所邀，盛夸其夫为侍中郎以拒之。”与前说不同。若陆机“扶桑升朝晖”，但歌美人好合，与古词始同而末异。又有《采桑》，亦出于此。[1]

---

[1] 郭茂倩《乐府诗集》，第28卷，第410页，北京，中华书局，1979。

关于《陌上桑》的本事，何裕《“陌上桑”本事辩证》认为：“从诗经的国风里，可以知道当时桑间濮上，演成了许多奇艳的故事，当日风尚大概是如此吧……或许良家妇女采桑，引起了当地轻薄少年的注意，诱惑，挑逗，而有奇艳的故事发生……这种情形，或许是当时的写实。‘陌上桑’的故事，也许是在这种情形下，就慢慢的演成了。而且这曲歌辞，经过文人的手笔，把他描写出来，或许有所修润，有所铺张，有所剪裁，而且为乐要合于音律，被于管弦，对故事不免有所增损或改变。假如依我这样的推断，那么还能说他的本事是如何如何吗？——即使作者实有所指，故事的本身已经变了质——同时我还要作更进一步的推断，‘陌上桑’或许根本无其事，是经过文人的意想作用，无中生有的产品。或许这首歌辞未成熟以前，他早具型态，是当时民间流传的歌谣，经过许多文人的润色和雕饰，才使‘陌上桑’这曲歌成了定型。也不一定成于一时，成于一人，既然是这样，你还能固定他的作者和本事吗？所以我前面说，文艺作品没有固定性，其原因也就在此。”①王运熙《略论乐府诗的曲名本事与思想内容的关系》认为：“《陌上桑》原词是王仁妻秦罗敷为拒绝赵王的强夺而作。”②曹道衡、刘跃进《先秦两汉文学史料学》认为：“其本事最早见载于《古今注》：‘《陌上桑》者，出秦氏女子。秦氏，邯郸人，有女名罗敷，为邑人千乘王仁妻。王仁后为赵王家令，罗敷出采桑于陌上，赵王登台，见而悦之，因置酒欲夺焉。罗敷乃弹筝，乃作《陌上桑》以自明，赵王乃止。’吴兢《乐府古题要解》引此说后又案曰：‘案其歌辞，称罗敷采桑陌上，为使君所邀，罗敷盛夸其夫为侍中郎以拒之，与旧说不同。’郑樵《通志·乐典》又云：‘古辞《陌上桑》有二，此则为罗敷也……另有《秋胡行》，其事与此不同。以其亦名《陌上桑》，致后人差互相说，如王筠《陌上桑》云：秋胡始停马，罗敷未满筐。盖合为一事也。’秋胡故事见刘向《列女传》，两个故事在当时本不相同，但王筠将此合二为一，所以郑樵说亦有所本。”③对于这些分歧，笔者对

① 载1948年1月21日《经世日报》第3版。

② 王运熙《乐府诗述论》，第352页，上海，上海古籍出版社，1996。

③ 曹道衡、刘跃进《先秦两汉文学史料学》，第409页，北京，中华书局，2004。

《陌上桑》本事的思考与见解如下。

《陌上桑》解题里讲罗敷“作《陌上桑》之歌以自明，赵王乃止”，由此，则罗敷所唱《陌上桑》曲的歌辞内容应该是自明心迹的，通过乐曲让赵王收敛其不轨之举。关于采桑，《魏风 · 汾沮洳》即有“彼汾一方，言采其桑”之辞，而且《诗经》中已经将桑的意象与表达男女之情的曲辞、情调相联，如《鄘风 · 桑中》：“期我乎桑中”，《郑风 · 将仲子》：“将仲子兮！无逾我墙，无折我树桑。”《汉书 · 地理志》亦有提到桑的意象与男女之情相联：“卫地有桑间濮上之阻，男女亦亟聚会，声色生焉，故俗称郑卫之音。”[①]然而曲辞内容定性为女子拒绝陌生男子调戏、保守对丈夫忠贞之节的则自刘向《列女传》“秋胡洁妇”故事开始。《秋胡行》解题中，郭茂倩分别引《西京杂记》、《列女传》讲述了这一故事：

> 《西京杂记》曰：“鲁人秋胡，娶妻三月，而游宦三年，休还家。其妇采桑于郊。胡至郊而不识其妻也，见而悦之，乃遗黄金一镒。妻曰：‘妾有夫，游宦不返。幽闺独处，三年于兹，未有被辱于今日也。’采桑不顾，胡惭而退。至家，问：‘妻何在？’曰：‘行采桑于郊，未返。’既归还，乃向所挑之妇也，夫妻并惭。妻赴沂水而死。”《列女传》曰：“鲁秋洁妇者，鲁秋胡之妻也。既纳之五日去，而宦于陈，五年乃归。未至其家，见路傍有美妇人，方采桑而说之。下车谓曰：‘力田不如逢丰年，力桑不如见国卿。今吾有金，愿以与夫人。’妇曰：‘采桑力作，纺绩织纴以供衣食，奉二亲养。夫子已矣，不愿人之金。’秋胡遂去。归至家，奉金遗母，使人呼其妇。妇至，乃向采桑者也。妇污其行，去而东走，自投于河而死。”[②]

郭茂倩在《陌上桑》解题中引《古今注》罗敷故事，似乎是意在说明《陌上桑》曲名之由来，而事实上《陌上桑》之曲不过是故事中的一个元素而已，《陌上桑》之曲的元辞所据之本事当为秋胡洁妇之事，《陌上桑》曲名亦由元辞而得，罗敷所唱当系《陌上桑》元辞、铺写秋胡

① 班固《汉书》，第28卷下，第1665页，北京，中华书局，1962。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第36卷，第526页，北京，中华书局，1979。

洁妇之事。由于对方是有权有势的赵王，罗敷这一婉谏之法非常得体，既没有造成表面上的剧烈冲突，又使对方明白自己的心意，很有春秋时期赋诗言志、主文谲谏之风。而《古今注》中记载的故事大概也曾经被写入《陌上桑》曲下，王运熙《略论乐府诗的曲名本事与思想内容的关系》讲道："《陌上桑》原词是王仁妻秦罗敷为拒绝赵王的强夺而作，其辞早已不传，魏晋时乐府所奏《陌上桑》古辞，即为我们现在所见的《日出东南隅》篇。篇中女角虽亦名秦罗敷，且采桑于陌上，但并非拒绝超王强夺，而是拒使君求婚，故事已有不同。按《乐府诗集》引《古今乐录》云：'《陌上桑》，歌瑟调古辞《艳歌罗敷行·日出东南隅》篇。'原来《日出东南隅》篇本为《相和歌辞·瑟调曲》中的《艳歌罗敷行》曲，与相和歌辞相和曲中的《陌上桑》不是一曲；只因《陌上桑》曲古辞不传，而《日出东南隅》篇题材接近，女子巧拒豪贵（这种事情在古代是相当多的）的主题又相同，因此《陌上桑》曲借用其歌辞入乐。后来《陌上桑》、《日出东南隅》二曲的作品，有不少是沿袭《日出东南隅》篇的；罗敷婉拒赵王强夺的本事，因无古辞流传，不再发生影响了。"①再以后的"日出东南隅"篇乃汉人铺写、改编《古今注》中所记载的当时的罗敷拒赵王的事件而成。此辞一出，大概更为风靡。原本，秋胡洁妇事、罗敷拒使君事都是由采桑衍生出的故事，本就容易混淆，再加上《陌上桑》曲的体式一般是三三七句一组的反复，篇制不如"日出东南隅"复杂宏大故事性强，这下便更把《陌上桑》元辞湮没了，后人的诗中也常常不辨彼此，将二者相提并置，如王筠《陌上桑》"秋胡始停马，罗敷未满筐"，②李白《陌上桑》"使君且不顾，况复论秋胡"，③江总《梅花落》"著作秋胡妇，独采城南桑"，④《通志·乐略第一》"秋胡行，亦曰陌上桑，亦曰采桑，亦曰在昔"⑤等等。

下面来讨论《艳歌罗敷行》曲名的由来。郑樵《通志·乐略第

---

① 王运熙《乐府诗述论》，第352—353页，上海，上海古籍出版社，1996。
② 郭茂倩《乐府诗集》，第28卷，第413页，北京，中华书局，1979。
③ 郭茂倩《乐府诗集》，第28卷，第413页，北京，中华书局，1979。
④ 郭茂倩《乐府诗集》，第24卷，第351页，北京，中华书局，1979。
⑤ 郑樵撰、王树民点校《通志》，上册，第897页，北京，中华书局，1995。

一》："陌上桑，亦曰艳歌罗敷行，亦曰日出东南隅行，亦曰日出行，亦曰采桑曲，曹魏改曰望云曲。"[1]郑樵所言，《乐府诗集》中除了《艳歌罗敷行》、《望云曲》，其余都在《陌上桑》曲后有出现。按照郭茂倩编辑之意，《采桑》、《罗敷行》、《日出东南隅行》、《日出行》都是由《陌上桑》曲辞流衍出的新曲名。而且这些曲名命名之法也都延续了《诗经》开创的篇首命题法，均取自"日出东南隅"篇辞。但《乐府诗集·陌上桑》曲下还出现了《艳歌行》曲名，没有出现如沈约《宋书·乐志》以及郑樵《通志》中所言《艳歌罗敷行》。对此，我们来做一辨析。

艳，与趋、乱等一样，是后世发展成熟的大曲中的一个组成部分。关于它的起源，左思《吴都赋》云："荆艳楚舞，吴愉越吟"，刘渊林注："艳，楚歌也。"[2]黄仕忠在《和、乱、艳、趋、送与戏曲帮腔合考》一文中，认为和的实际形式至少有四类："……（四）用于曲前，引起正曲，烘托气氛……曲调一般较为舒缓明艳。"然后讲了艳歌的特点："'艳歌'的特点，大致相当于第四类的'和'，也是由多人合唱以引起正曲、制造气氛。它的形式作用大略相当于近代地方戏曲中主角出场时的幕后合唱，或道出其内心，或制造气氛……所以其所用并不限于'增强音调上的强度'。此外，艳也用于过渡"，最后总结："艳具有引起正曲和过渡的特点。"[3]也许是艳歌自身独特的音乐特点，首先它本身日益成熟，之后，又被纳入大曲的表演形式。至于它何时发展成熟，由于没有明确的文献记载，无法断定，但至汉世，它应该是比较成熟的了。从逯钦立辑《先秦汉魏晋南北朝诗》汉诗卷十"乐府古辞"收录《艳歌》一首、《古艳歌》六首可以看出，汉世之时，艳歌已经比较多地被人们拿来配辞，这种音乐形式已经比较活跃。另据《乐府诗集·瑟调曲》解题所引荀《录》，已经收录有《罗敷艳歌行》古辞、《艳歌行》双鸿、福钟，则此处荀《录》或许是照录汉世"艳歌"曲辞相配的原貌。

既然艳歌在汉世即已比较活跃，配之以"行"，则乐府诗题"行"的命篇应该也是在汉世即已出现。关于"行"的产生以及"行"之一体的本义，很多学者都写过文章进行探讨，较有代表性的如李纯一《关于

① 郑樵撰、王树民点校《通志》，上册，第896页，北京，中华书局，1995。

② 萧统编、李善注《文选》，第5卷，第93页，北京，中华书局，1977。

③ 载《文献》，1992年第2期，第14—15页。

歌钟、行钟及蔡侯编钟》，[①]清水茂在1984年《日本中国学会报》上发表的《乐府“行”的本义》，葛晓音《初盛唐七言歌行的发展——兼论歌行的形成及其与七古的分野》、[②]《关于“行”之释义的补正》[③]等。从以上文章中可以看出，“行”的缘起是很早的，不过它定型为乐府诗之一体则应该是在汉代。汉乐府曲名的记载较为详细具体的，如今所见，当属张永、王僧虔之作首录，其次有《宋书·乐志》，很多都是我们今天见到的“×行”。我们可以确切地说这是南朝时期汉乐府曲名出现的面貌，这是否就是汉世的原貌，我们不可能从这些记载本身来推断，下面我们来看一些超越这些记载之外的证明，然后再来判断这些记载的可靠程度。

《乐府诗集·晋四厢乐歌》解题：“《古今乐录》曰：‘汉故事，上寿用《四会曲》。魏明帝青龙二年，以长笛食举第十一古大置酒曲代《四会》，又易古诗名曰《羽觞行》，用为上寿曲，施用最在前。《鹿鸣》以下十二曲名食举乐，而《四会之曲》遂废。’”[④]魏明帝青龙二年易古诗名曰《羽觞行》，这是较早的“行”作为乐府之体的记载，可见，“行”作为乐府曲名最晚不晚于魏明帝青龙二年。而曹植也已有“篇”的拟辞。“×篇”的出现，是以曹植为代表的敏感的文人顺应文学史发展趋势的举动，因此，这也从侧面说明了“行”作为音乐文学之体当在汉代即已出现，只是在汉代的记载尚处于曲调与篇名不分的混乱状况（详下《艳歌行》分析），曹植开创拟篇的作法正是要打破曲调与篇名的混淆，自此之后，文人们大都延续了曹植这一作法，乐府诗题的命名也进入了更为完善的阶段。冯班《钝吟杂录·正俗》即表达了“行”之产生于汉世的看法：“文苑英华又分歌行与乐府为二。歌行之名不知始于何时，晋魏所奏乐府如艳歌行、长歌行、短歌行之类，大略是汉时歌谣，谓之曰行，本不知何解。宋人云体如行书，真可掩口也。既谓之歌行，则自然出于乐府，但指事咏物之文，或无古题。英华分别，亦有旨也。”[⑤]因此，《元嘉正声技录》、《大明三年宴乐技录》、《宋书·乐志》所记载

---

① 载《文物》，1973年第7期。

② 载《文学遗产》，1997年第5期。

③ 载《文学遗产》，1999年第4期。

④ 郭茂倩《乐府诗集》，第13卷，第184页，北京，中华书局，1979。

⑤ 冯班《钝吟杂录》，第3卷，《文渊阁四库全书》，第886册，第535页，上海，上海古籍出版社，2003。

的汉乐府曲名当是汉世原貌。不过，里面关于汉乐府曲辞解、艳、乱、趋的区分，就不一定是汉世原貌了。关于和、艳、乱、趋，黄仕忠在《和、乱、艳、趋、送与戏曲帮腔合考》有详细分析，它们在先秦时期即有萌糵。而解的命题汉世即已出现，《乐府诗集·吴声歌曲》解题："半折、六变、八解，汉世已来有之。八解者，古弹、上柱古弹、郑干、新蔡、大治、小治、当男、盛当，梁太清中犹有得者，今不传。"①"八解"到底为何今天已很难完全弄懂，但从上下文来看，它在汉世已经是音乐范畴中的一个名词。阴法鲁《〈摩诃兜勒〉曲非张骞所传》认为："作为音乐术语的'解'字大概出现在魏晋时期。"②综合这两则材料，笔者以为，将"解"的出现定在汉魏之际比较合适。《乐府诗集》中汉乐府古辞有的为魏晋乐所奏，不过三曹乐府中为魏晋乐所奏的，其分解情况等音乐信息当属可信，汉乐府由于没有最原初的文献记载，我们无法判断从魏世开始的记录是否忠于汉乐府原貌，遑论张永、王僧虔、沈约的著录了。不过既然和、艳、乱、趋等后世大曲的组成部分在先秦即已出现，《诗经》每曲即有分章，解这一音乐术语在汉魏之际也已出现，那么《乐府诗集》中收录的魏乐所奏的汉乐府古辞以及沈约、张永、王僧虔等人对汉乐府古辞艳、趋、分解等音乐信息的记载应该是部分可信的。关于《宋书·乐志》十五大曲的时代，丘琼荪主汉说，逯钦立主晋宋说，王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》第四章《大曲》则主张从动态的发展的角度来认识大曲的产生、发展、成熟：所有这些争论也都是由于汉代当代以及距离汉乐府较近时代文献对部分汉乐府记载的阙失。因此，通过上面的考查，我们只能说"×行"的曲名尚可视为汉代原貌，而由于音乐形式的发展，解、艳、乱、趋以及曲本身的调与旋律等汉乐府曲辞的音乐信息则不一定是汉世原貌。

《乐府诗集》卷三九《瑟调曲·艳歌何尝行》收录"飞来双白鹄"古辞一首，且《艳歌何尝行》一曰《飞鹄行》；《瑟调曲·艳歌行》收古辞"翩翩堂前燕"、"南山石嵬嵬"两首。《艳歌行》解题曰：

> 《古今乐录》曰："《艳歌行》非一，有直云'艳歌'，即《艳歌行》是也。若《罗敷》《何尝》《双鸿》《福钟》等行，亦皆'艳

① 郭茂倩《乐府诗集》，第44卷，第640页，北京，中华书局，1979。

② 阴法鲁《中国古代音乐史料杂记三则》，载《阴法鲁学术论文集》，第69页，北京，中华书局，2008。

歌'。"王僧虔《技录》云:"《艳歌双鸿行》,荀录所载,《双鸿》一篇;《艳歌福钟行》,荀录所载,《福钟》一篇,今皆不传。《艳歌罗敷行》'日出东南隅'篇,荀录所载。《罗敷》一篇,相和中歌之,今不歌。"①

由以上记载可以看出,古人已经察觉到《艳歌行》曲名内部的混乱。事实上,"艳歌"作为一种独特的音乐形式,它就相当于对整个一首乐府诗音乐属性的规范,大致相当于十五国风、二雅、三颂以及三调等试图从音乐本位对一首曲子所做的分类,而"《罗敷》《何尝》《双鸿》《福钟》等行,亦皆'艳歌'",不过是在大的音乐类属之下更为具体细致的曲名。从"《双鸿》一篇"、"《福钟》一篇"、"《艳歌罗敷行》'日出东南隅'篇"等可以看出,"《罗敷》《何尝》《双鸿》《福钟》等行"的命名除《罗敷》取于篇中,大多取元辞首句首几字,依旧延续了《诗经》曲名开创的篇首命题法。至于命篇,则更是以首句为准。我们再来看一则《齐瑟行》解题的材料:

《歌录》曰:"《名都》《美女》《白马》,并《齐瑟行》也。曹植《名都篇》曰:'名都多妖女。'《美女篇》曰:'美女妖且闲。'《白马篇》曰:'白马饰金羁。'皆以首句名篇,犹《艳歌罗敷行》有《日出东南隅篇》,《豫章行》有《鸳鸯篇》是也。"②

至此,我们可以看出,《艳歌行》诸曲名记载的混乱,主要是因为混淆了调名、曲名、篇名,或者说大的音乐类属、更为细致的小的音乐属性与篇名。之所以艳歌里面又有《罗敷》《何尝》《双鸿》《福钟》等行,主要是因为文辞的缘故,存在"罗敷"、"何尝"、"双鸿"、"福钟"等不同的篇,曲名的差别事实上显示了人们是想要标出文辞、篇名的差别,但却混淆了曲名、篇名,又让曲名一兼二职。一般来讲,"×行"的曲名一旦产生,便有它独特的调与旋律,但是在这种情况下,新出现的这些"×行"的曲名是又都有了自己独特的调与旋律,还是

① 郭茂倩《乐府诗集》,第39卷,第579页,北京,中华书局,1979。
② 郭茂倩《乐府诗集》,第63卷,第911页,北京,中华书局,1979。

仅仅以曲名的形式区分了文辞而配乐方面还都相似或者一致，已经茫然不可考了。不过既然以“× 行”为标志且名称不同，那么至少从形式上来讲姑且可以认为是不同的曲。因此，笔者以为，这些乐府诗题应当记为：

调名	曲名	篇名
瑟调 · 艳歌	罗敷行	罗敷篇或日出东南隅篇
瑟调 · 艳歌	何尝行	何尝篇
瑟调 · 艳歌	双鸿行	双鸿篇
瑟调 · 艳歌	福钟行	福钟篇

至于《瑟调曲 · 艳歌何尝行》收录“飞来双白鹄”古辞一首，且《乐府诗集》解题中讲《艳歌何尝行》一曰《飞鹄行》，这和上面的情况类似，仍是本想区分篇名与文辞，却硬是要以曲名的形式区分，混淆了曲名与篇名。所以，应记为《瑟调 · 艳歌 · 何尝行 · 飞来双白鹄篇》，这里是借用了《何尝行》曲的音乐特征，而配以“飞来双白鹄”的文辞，《飞鹄行》纯粹是从《艳歌 · 何尝行》所配“飞来双白鹄”文辞首句所提取的新的曲名。不过它虽具备“× 行”为显著标志的曲名的形式，事实上只是在显示“飞鹄”篇文辞的独特存在。又解题中言，“鹄”一作“鹤”，因此又有“飞来双白鹤”的曲名。

“艳歌”不仅在形式上有其独特的音乐特征，从《乐府诗集 · 艳歌行》所收歌辞，我们还可以看出，在内容上，由于《艳歌罗敷行》“日出东南隅”篇的广泛流传，而“桑”的意象自《诗经》即已沉淀得与爱情相关，于是这一曲辞的演唱也使得人们将音乐的“艳”更赋予了内容表达上情感的“艳”，因此《乐府诗集》中《艳歌行》曲名之下表现男女之情的文辞的收录大概就是这种混杂意识的结果。

综上，对于《陌上桑》与《艳歌罗敷行》曲名的由来，我们可做一小结。《陌上桑》在汉世完整的题名记载应为《相和曲 · 陌上桑》，该曲本事当为秋胡洁妇之事，曲名由铺陈本事的元辞而得，曲名与篇名重合，因而造成了该曲之下所配曲辞究竟为何的认知混乱。《乐府诗集》中《陌上桑》曲名在后世又流衍出《艳歌行》与《罗敷行》，前者是取其大的音乐归属而命名，后者则是从“日出东南隅”篇析出的、仍属篇首命题法所得。沈约《宋书 · 乐志》以及郑樵《通志》中所言《艳歌罗

敷行》，则是将曲调与篇名混淆的结果，实际应记作《瑟调·艳歌·罗敷行·罗敷篇》或者《瑟调·艳歌·罗敷行·日出东南隅篇》。

关于《陌上桑》与《艳歌罗敷行》两曲名出现的先后，何裕《"陌上桑"异名考释》认为："'陌上桑'是以事而命名的，'艳歌罗敷行'是以故事性质及主要人物而命名的……不过在这里我还得略略推断一下，大概'陌上桑'之名居早，当为本诗之原名。因为这首歌辞，在文字表面看来，侧重叙述故事……诗人寓目，而直叙其事，其所以言'陌上'者，因事发生于城南的陌上，这是叙明其事发生之地，其所以言'桑'者，实因一女子采桑而有此一段奇艳的故事，说明了原因的所在……至于'艳歌罗敷行'之名，我想大概应当在'陌上桑'名之后……依《古今注》的考证，按情理的推测。当以'陌上桑'为本诗的本名，'艳歌罗敷行'则为后人据本诗而起的别名。"① 此处对两曲得名由来的分析尚有部分可取之处，对两曲出现时间先后的结论笔者也赞同，然而里面推测的成分居多。笔者认为，从两曲得名的由来看，《陌上桑》本事系秋胡洁妇事，在崔豹《古今注》记载的罗敷拒赵王故事中即已由女主角歌唱过，而《艳歌罗敷行》曲名中，"艳歌"是标明了此曲的性质，"罗敷行"则是由篇首命题法所得，系歌辞中出现了罗敷字眼而得，因此至少是在《古今注》故事或者罗敷拒使君故事之后才出现的，所以从这个角度判断，《陌上桑》曲名产生在《艳歌罗敷行》曲名之前。从音乐角度来看，张《录》、《宋书·乐志》与《乐府诗集》都将《陌上桑》曲名归入相和曲，而综合《乐府诗集·相和曲》解题与《陌上桑》解题中引《古今乐录》之语可知，《陌上桑》曾经歌瑟调古辞《艳歌罗敷行》"日出东南隅"篇，则《艳歌罗敷行》曲曾归入瑟调，《宋书·乐志》又将此曲归入大曲类目。"《技录》是音乐律制的分类，《宋书》是表演形式的分类，《通志》是历史文献的分类。但它们都意味着：先有相和歌，而后有相和歌同清商三调的结合，然后才在瑟调的律制中产生了大曲。"② 所以从这个角度判断，《陌上桑》曲名的产生亦在《艳歌罗敷行》曲名之前。综上两点，《陌上桑》曲名之产生无疑在《艳歌罗敷行》曲名之前。

现在来回答最后一个问题，同是"日出东南隅"曲辞，何以配入

---

① 载 1948 年 3 月 17 日《经世日报》第 3 版。

② 王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，第 132 页，北京，中华书局，1996。

两个曲名之下？笔者以为，这应该从配乐情况的时代差别来看。由于乐府诗是配乐演唱的，所以在不同时代，辞、乐相配的情况是不断变化的。据《乐府诗集·相和曲》解题所引张《录》可知，刘宋元嘉时期，《陌上桑》曲归入相和曲类目中，《艳歌罗敷行》曲归入瑟调曲类目中，二者皆配以“日出东南隅”歌辞。郭茂倩将“日出东南隅”篇归入相和曲《陌上桑》之下的做法实则延续了张《录》。《宋书·乐志》将“日出东南隅”歌辞收入大曲《艳歌罗敷行》，则沈约这一做法应该反映的是元嘉之后至梁代《宋书》成书之间某个时期“日出东南隅”歌辞的配乐情况，即这一时期，“日出东南隅”篇以大曲、艳歌的音乐形式表演，配入《艳歌罗敷行》曲下。

作者简介：陈利辉，女，1982年生，文学博士。

论北朝宫廷乐府

◇赵宏艳

（浙江绍兴，浙江越秀外国语学院，312000）

提要：本文以郭茂倩《乐府诗集》中收录的南北朝时期北朝（主要包括十六国时期，北魏、东魏、西魏、北齐、北周五个朝代）创制的乐府歌辞为研究对象，分之以“郊庙”、“燕射”、“舞曲”三类，通过历时的爬梳，横向的对比，探究北朝乐府在体制、内容、思想性、用途等方面的演变历程及基本特点，解析中国历史上时间最长的一次民族融合体现于文学、文化层面上的相关信息。

关键词：北朝　宫廷乐府　郊庙歌辞　燕射歌辞　舞曲歌辞

引　言

对北朝乐府首先加以整体关照研究的是20世纪30年代出版的两本乐府文学史，一为罗根泽《乐府文学史》，一为萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》，二书皆有专章专节论述北朝之乐府。就内容说来，罗根泽本分为“平民创作乐府”和“文人仿古乐府”；萧涤非本有“北朝民间乐府”和“北朝文人乐府”两类。名目稍有不同，实质并无差别。以时间分之，则北朝乐府都有“虏歌时期”和“汉歌时期”。罗本和萧本对北朝民间乐府的关注不出《梁鼓角横吹曲》，文人乐府的创作者也不过魏收、王褒、邢劭、庾信（入北以后）寥寥几人。四五十年代以后，对北朝乐府的研究仅集中在《木兰诗》、《敕勒歌》等少数篇章，重在产生时间、地点、艺术特色、思想性的探讨。我们以为，这两个时段的研究只是解决了一些基本问题，研究方法和视角有愈走愈狭的趋势。首先是研究范围过于狭窄，未能涵盖北朝乐府的全部面貌，罗、萧二位先生虽然对北朝乐府加以整体观照，但仍有遗漏，忽视了北朝宫廷

乐府，[①]即郊庙歌辞的考察，不利于对北朝乐府文学发展、嬗变情状的全面描述；其次是方法单一，萧涤非先生认为乐府研究应重在“文学价值”和“历史价值”，“须打破音乐之观念。盖乐府之初，虽以声为主，然时至今日，一切声调，早成死灰陈迹，纵寻根究底，而索解无由，所谓入乐与未入乐者等耳。侈言律吕，转滋淆惑。”[②]但近年乐府研究现状表明，加强乐府“音乐价值”的探讨是必要的。吴相洲先生提出建构“乐府学”，“从‘文献’、‘音乐’、‘文学’三个层面进行研究”[③]的思路值得提倡。

北朝乐府中的郊庙、燕射、舞曲歌辞均属为宫廷雅乐配置的歌辞，它与庙堂音乐、舞蹈共同构筑起宫廷雅乐系统。其作用首先是新制度建立的威仪与礼制的象征，其次是作为政治和法律的补充，体现社会等级和社会秩序，第三，具有政治教化的作用。它所承担的文化意义与价值是民间、文人乐府所远不能达到的。对宫廷乐府进行纯文学的探究似乎意义不大，但若考虑进音乐因素，那么宫廷乐府则是以乐的形式彰示礼的本质，是礼乐文化的外在表现形态，正是对礼乐文化的认同、共同追求和建筑，消弭了不同种族之间的差异与隔阂，从而为北朝政治、制度由纷乱无绪的状态进入最后的统一，积蓄、铺垫了文化因子。故而极有申说之必要。

一、郊庙歌辞

郊庙歌辞，[④]即祭祀天地、宗庙、明堂、社稷之乐歌，是用来配合郊庙乐曲的，若俗言之，犹今日歌曲之歌词。一般分为“郊乐”、“宗庙

---

① 萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》据创作主体的不同，分乐府为贵族、民间、文人三类，本文以“宫廷”代“贵族”。20世纪初文学研究，尤其是乐府研究特偏重于平民文学，如徐嘉瑞在其《中古文学概论·绪论》中说：“本书对于贵族文学，只是简单的叙述，严重的批评；对于平民文学，做详细的叙述。”堪代表时人厚此薄彼的研究观念。“贵族文学”实已带有褒贬的感情色彩；再者，南北朝的庙堂雅乐本就是文人制作，使用者是皇族宫廷，故以“宫廷乐府”列为一类较好。

② 萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》，第9页，北京，人民文学出版社，1984。

③ 吴相洲《关于建构乐府学的思考》，《北京大学学报》，2006年第3期。

④“郊庙”，郊祀与宗庙祀的合称。《说文解字》曰：“距国百里为郊。”祀天地、社稷的圜丘一般都建在都城的外面，故言“郊”；宗庙则建在国都之内。无论郊祀还是宗庙祀，都是“国之大事”，是礼乐制度的基本形态。

乐”两类，前者用于祭神，后者用于祭祖。郊庙辞起源很早，甲骨文、金文中均见记载。目的和作用有二：一是“功成作乐，治定制礼”（《乐记》），标志权力和制度的建立、合法与正统；二是“作乐崇德，殷鉴之上帝，以配祖考”（《易经·豫》），即告知于天地和祖先，带有祖先崇拜的痕迹。现存最早最完整的郊庙歌辞[①]是《诗经》中的“三颂”。郭茂倩《郊庙歌辞·题解》说：“《周颂·昊天有成命》，郊祀天地之乐歌也；《清庙》，祀太庙之乐歌也；《我将》，祀明堂之乐歌也；《载芟》、《良耜》，籍田社稷之乐歌也。”[②]他把周颂中的这些篇章看作是郊庙歌辞源头的论断是正确的。

作为功成定制的标志，郊庙歌辞的制作历代有继，汉初有《安世房中歌》十七章，实际是继承周代《房中乐》和秦朝《寿人》，依楚声而创，故梁启超说“此歌为秦汉以来最古之乐章，格韵高严，规模简古，胎息出于《三百篇》，而词藻稍趋华泽，音节亦加舒曼，周汉诗歌嬗变之迹，最可考见”。[③]汉武帝时，又递造《郊祀歌》十九首。汉初的郊庙辞在形制上三言、四言、五言、七言皆有，又或一章中诸言长短并用，其模式“开后世作家无限法门”。[④]检翻《乐府诗集》所录唐以前各代郊庙歌辞，诚如梁氏所言。

郊庙乐辞在北魏、北齐、北周都有制作。北魏制定郊庙歌辞始于天兴元年（398 年），魏道武帝拓跋珪“迁都平城，始营宫室，建宗庙，立社稷”，[⑤]有宗庙社稷就必然要有郊庙歌辞和音乐相配，又《魏书·乐志》言其时“掖庭中歌《真人代歌》，上叙祖宗开基所由，下及君臣废兴之迹，凡一百五十章，昏晨歌之，时与丝竹合奏。郊庙宴飨亦用之”，又《魏书》卷十八《临淮王元谭传》附《元彧传》载，元彧“姿制闲裕，吐发流靡，……奏郊庙歌辞，时称其美”。据此可知北魏确有郊庙

① 言“辞”而不言“乐”，因为《诗经》自汉以后完全脱离音乐而独立一体。

② 从中也可对郭茂倩的诗学观窥得一斑。对于“三颂”是乐歌的解释，近人多本之朱熹《诗集传》“颂者，宗庙之乐歌也”。事实上，郭茂倩对“周颂”为乐歌的定义，要比朱熹早得多。

③ 梁启超《中国之美文及其历史》，第 36 页，北京，东方出版社，1996。

④ 梁启超《中国之美文及其历史》，第 41 页，北京，东方出版社，1996。

⑤《魏书》卷二《太祖纪》，第 22 页，北京，中华书局，2000。

歌辞。[1]

北魏立国初始，郊庙礼仪制度尚不完备，沾溉汉风亦不深，所以一曲两用，或祭祀、或娱乐，雅俗兼备、汉胡掺杂，与严格意义上的郊庙歌辞还有一定距离。太武帝拓跋焘始光四年（428年），攻打赫连昌，“破平统万，得古雅乐一部，正声歌五十曲，工伎相传，间有施用”，[2]这批“雅乐”到了北魏中期孝文帝迁都洛阳以后，便只剩二十三曲。推行汉化政策的孝文帝垂慕中原雅乐正声，试图建立自己的郊庙雅乐体系，发挥礼乐的政治教化功能，下令并访吏民，搜寻能体解古乐者，命其增广乐器，甄立名品，以谐八音，于是“方乐之制及四夷歌舞，稍增列于太乐。金石羽旄之饰，为壮丽于往时矣”。[3]又通过战争的方式得到了传入江左的中原旧曲、南朝的吴歌荆楚之声，总谓之“清商”，用以郊庙燕飨。于是北魏的朝堂常常“兼奏燕、赵、秦、吴之音，五方殊俗之曲”，[4]好不热闹。“清商曲”本为俗乐，北魏乐署却雅正不分，以为凡南朝的便尽是高雅，囫囵吞枣地照单接收，实令人啼笑皆非，这也反映了少数民族政权在汉化过程中如何接受、融通本族文化与汉文化关系的历史问题。

北魏的准“郊庙歌辞”数量虽众多，但一首也没有保存下来。南北各史有《乐志》者唯《宋书》、《南齐书》与《魏书》。依历代官修史书惯例，郊庙歌辞均完整抄录保存于《乐志》中，而《魏书·乐志》却仅录极少部分曲题，《真人代歌》150首和鼓吹曲辞60首均无存辞。《魏书》虽修于北齐初年，距534年北魏裂为东、西魏，不过十余年光景，当为《魏书·乐志》重点收录对象的朝廷郊庙乐辞却失收，无疑是魏收修史之疏漏与败笔。

北齐郊庙歌辞留存见于《乐府诗集》者有《南郊乐歌》13首、《北郊乐歌》18首、《五郊乐歌》5首、《明堂乐歌》11首，共计37首，《隋书·乐志二》并有载录。

北齐的政治制度承袭北魏而来，在立国初期的十余年里一直沿用

---

① 郑宾于《中国文学流变史》说“北魏没有郊庙歌辞”，此说不确。参上海书店（民国丛书第三编），1989版，第197页。考之《魏书·乐志》，北魏有郊庙乐，只是其辞不传而已。

②《魏书·乐志》，第1889页，北京，中华书局，2000。

③《魏书·乐志》，第1889页，北京，中华书局，2000。

④《魏书·乐志》，第1889页，北京，中华书局，2000。

北魏、东魏的郊庙乐，“齐神武霸迹肇创，迁都于邺，犹曰人臣，故咸遵魏典。及文宣初禅，尚未改旧章”，“武成之时，始定四郊、宗庙、三朝之乐”。[①]由祖珽、陆卬等人定制歌辞，[②]曲调仍因袭北魏。[③]新朝立国，每每的标志制礼定乐与前代不同，实际上因循的多，发明的少，雅乐尤其如此。北魏的乐声雅俗混杂，北齐高氏本就是鲜卑化了的汉人，接受鲜卑乐对他们并非难事，故北齐一朝的雅乐“仍杂西凉之曲”，[④]“太常雅乐，并用胡声”，[⑤]依然算不得道地的郊庙雅乐。

因北魏的郊庙歌辞全部亡佚，故考察北朝郊庙乐府之源只能从北齐开始。据《北齐书》云“(陆卬) 博览群书，五经多通大义。善属文”，“所著文章十四卷，行于世”，[⑥]善文者非必善诗，陆卬所制依然秉承着郊庙乐辞诘屈聱牙、粉饰夸张的一贯风格特点，多叙郊祀场景，如“荐色斯纯，呈气斯臭。有涤有濯，惟神其祐”(《昭夏乐》)、“室陈簠豆，庭萝悬佾”(《夏皇乐》)。在庙堂或圜丘和乐配舞的表演，求得祖先保佑，“降福无疆”、“承祀昌邦国”。形制上除《五郊乐歌》全为五字题外，其他曲题都是三字，以“某某乐”标之，南朝多以“歌某某”标题；五言二首，三言七首，四言二十九首，又有四言与二言、三言、五言分别相杂的体式。

北齐乐胡化现象极甚，其原因陈寅恪先生认为在于“承袭北魏洛阳之遗风”，“隋之胡乐大半受之北齐，而北齐邺都之胡人胡乐又从北魏洛阳转徙而来，此为隋代胡乐大部分之系统渊源。……至唐初音乐之多承隋旧……”。[⑦]

北周郊庙歌辞今见存于《乐府诗集》者有《周祀圜丘歌》十二首、《周祀方泽歌》四首，《周祀五帝歌》十二首，《周宗庙歌》十二首，《周

---

①《隋书》，第 14 卷，第 213 页，北京，中华书局，2000。

②《隋书·音乐志》“其后将有创革，尚药典御祖珽自言，旧在洛下，晓知旧乐。上书曰……”；《北齐书》卷三十五《陆卬列传》：“齐之郊庙诸歌，多卬所制。”

③《隋书·音乐志》载：“珽因采魏安丰王延明及信都芳等所著《乐说》而定正声。”按，《乐说》，《隋书·经籍志一》作《乐书》，一书前后抵牾，疑有误。《魏书》卷九十一《信都芳传》作《乐书》，《文成五王列传》有《古今乐事》一书，一书而三名。可作为唐人修史不严密之一例证。

④《旧唐书·音乐志二》：“《西凉乐》者，后魏平沮渠氏所得也。”

⑤《隋书·音乐志中》载颜之推上书云：“礼崩乐坏，其来自久。今太常雅乐，并用胡声；请冯梁国旧事，考寻古典。”

⑥《北齐书》卷三十五《陆卬传》，第 325—326 页，北京，中华书局，2000。

⑦ 陈寅恪《隋唐制度渊源略论稿》，第 136 页，北京，三联书店，2004。

大祫歌》二首，共四十二首，为庾信制作。这四十二首郊庙辞得以保存，多赖《隋书·音乐志》的详细记载，此可作为音乐制度上隋承周制之一例证。北周音乐发展，大概经历了以下阶段：

> (1) 周太祖迎魏武入关，乐声皆阙。
>
> (2) 太祖辅魏之时，高昌款附，乃得其伎，教习以备飨宴之礼。
>
> (3) 恭帝元年，平荆州，大获梁氏乐器，以属有司。
>
> (4) 明帝（559—560）践阼，虽革魏氏之乐，而未臻雅正。
>
> (5) 保定四年（564），改大司乐为乐部。
>
> (6) 天和元年（566），武帝初造《山云舞》，以备六代。
>
> (7) 天和六年（571），武帝罢掖庭四夷乐。其后帝聘皇后于北狄，得其所获康国、龟兹等乐，更杂以高昌之旧，并于大司乐习焉。采用其声，被于钟石，取《周官》制以陈之。
>
> (8) 建德二年（573）十月甲辰，六代乐成，奏于崇信殿。群臣咸观。其宫悬，依梁三十六架。朝会则皇帝出入，奏《皇夏》。皇太子出入，奏《肆夏》。王公出入，奏《骜夏》。五等诸侯正日献玉帛，奏《纳夏》。宴族人，奏《族夏》。大会至尊执爵，奏《登歌十八曲》。食举，奏《深夏》，舞六代《大厦》、《大护》、《大武》、《正德》、《武德》、《山云之舞》。于是正定雅音，为郊庙乐。创造钟律，颇得其宜。宣帝嗣位，郊庙皆循用之，无所改作。
>
> （以上均据《隋书·音乐志》）

比之北齐，北周雅乐来源更为复杂多样，有北魏、萧梁、北狄、高昌等四夷乐，从无到有，由少到多，多方吸纳。

为何北周郊庙乐歌均出自庾信之手？鲁同群认为这批乐歌“是从566年至573年七八年间陆续写成的，并非一时之作”，[①]此前，庾信只做着品职低下的司水下大夫、弘农郡守，似乎并未被重用。据鲁同群《庾信传论》考证，568年到575年，庾信在长安，任职不详。庾信集中有《贺新乐表》作于573年。所以，“庾信可能作为文学侍从，在一段时间内专门从事制礼作乐的工作”。[②]也就是说，庾信主要是在周武帝时期撰制仪式乐歌的。其所以由庾信来创制北周庙堂社稷的郊祀歌辞，因为：

---

① 鲁同群《庾信传论》，第70页，天津人民出版社，1997。

② 鲁同群《庾信传论》，第52页，天津人民出版社，1997。

第一，庾信超拔的文才极受北人重视。庾信和王室贵族如赵王、滕王时有诗歌唱和，并且北周贵族、朝臣的墓碑文多出自庾信之手，足见他在北周文坛受人仰慕的地位。第二，依北周文坛状况，此时恐怕还找不出能承担这一重大任务的诗人。据《先秦汉魏晋南北朝诗》，北周有诗作者，不过周明帝宇文毓、李昶、高琳三人，数量不多，诗艺亦未见佳；宗懔、宗羁、萧㧑、王褒、庾信五人来自南朝，其中庾信的诗文成就自是最高。第三，庾信入北前仕于礼乐制度完备的萧梁，在任东宫太子抄撰学士时，"出入禁闼，恩礼莫于比隆"（《周书·庾信传》），自然时时参与朝廷各项礼乐活动，熟悉典章制度。《隋书·音乐志》记北周六代乐成，"其宫悬，依梁三十六架"，又"武帝以梁鼓吹熊罴十二案，每元正大会，列于悬间，与正乐合奏"。可见对梁王朝的文化和制度心向往之。北周朝廷虽然标榜"六乐"为制度之本，但显然将萧梁的乐制视为可资借鉴的样板，因此，庾信必然成为北周郊庙乐歌制作者的不二人选。

庾信所作周郊庙歌辞中除了对祭礼程式化的描写之外，屡有盛德、仁义、崇仁和积德之词，如"盛德必有后，仁义终克昌"（《周宗庙歌·皇夏》），"崇仁高涉渭，积德被居原"（《周宗庙歌·皇夏》）；尚礼的思想如"国命在礼，君命在天"（《周祀圜丘歌·皇夏》），"洽斯百礼，福以千年"（《周祀圜丘歌·皇夏》），"成形依礼，禀色随方"（《周祀五帝歌·皇夏》），"岁礼惟常，威仪抑抑"（《周祀五帝歌·皇夏》）等，儒家的政治思想、道德意识表现较为突出。他的祭歌在必要的歌功颂德中蕴含着个人的评判，如以"终封三尺剑，长卷一戎衣"（《周宗庙歌·皇夏》）叙宇文泰之死，"六军命西土，甲子陈东邻。戎衣此一定，万里更无尘"（《周宗庙歌·皇夏》）写周武帝平齐之功，"终"、"更"二词带有强烈的情感色彩，庾信企慕和平、反对战争的思想了然毕显。庾信为孝闵帝宇文觉所作祭歌曰："升舆芒刺重，入位据关寒。卷舒云泛滥，游扬日浸微。出郑终无返，居桐竟不归。"（《周宗庙歌·皇夏》）第一句是说因晋公宇文护专权，孝闵帝的皇位坐得战战兢兢；第二句言君弱臣强；第三句谓护幽帝，继而帝以弑崩，故不得归。这实际是对皇家阴事直言不讳的书写，对宇文觉只有同情，哪里又有"颂"的意思？与《毛诗序》所谓"颂者，美盛德之形容，以其成功告于神明者也"的旨归相去甚远。庾信的郊庙歌辞里说了许多大实话，故王夫之《古诗评选》云："天固不可以亵词陈对，然云天听自我民听，又岂可以人所厌闻之腐言假为庄敬以相诞也？从来作郊祀歌者，皆以措大语支应，即此已是

不诚，唐山而后，仅见此作。天所不敢知于我民听，为愔愔矣。”[1]

庾信创作的郊庙乐辞，在形制上依然以四言为主，有二十六首，这是自《诗经》三颂便开创的传统；又三言四首，五言八首，六言二首，四、三言相杂者二首。

三言是仅次于四言的雅乐体式，初创于汉郊祀歌，如《练时日》、《天马》、《华烨烨》、《五神》、《朝陇首》、《象载瑜》、《赤蛟》诸章皆整篇三言，《天门》杂有三言。三言被用以颂赞、郊祀，首先是继承《诗经》三言诗的传统而来，其次与楚辞三言加“兮”再加三言（×××兮×××）的节奏有关，三言的特点是节奏短促有力，便于重复和记诵，是适合于郊祀歌表达的体式。[2]对五言在雅乐中的出现，应予以注意。魏晋南北朝是四言体式逐渐凝固、僵化，[3]而“五言腾踊”、“彬彬大盛”的时期，但这种情况仅对文人诗而言，在宫廷雅乐歌辞里，五言并未占据多大位置。虽然魏晋南北朝郊庙歌辞多是当时诗坛高手所作，如傅玄、颜延之、谢庄、谢超宗、谢朓、沈约，他们对五言诗的创作可谓孜孜不倦，亦颇有成就；但是，在创制朝廷郊庙歌辞时却极少运用五言体式。其原因正如挚虞《文章流别论》所云：“古诗率以四言为体，……（五言）于俳偕倡乐多用之。……然则雅音之韵，四言为正；其余虽备曲折之体，而非音之正也。”

五言第一次出现于郊庙歌辞，是谢庄的《宋明堂歌·歌黄帝》（12句），继而谢超宗《齐明堂乐歌·黄帝歌》（8句）、谢朓《齐雩祭乐歌·歌黄帝》（12句）、沈约《梁雅乐歌·皇雅三首》（每首6句）、《北齐北郊歌辞·皇夏乐》（12句）、《五郊乐歌·黄帝高明乐》（8句），都次数极少地使用了五言，庾信创作的北周郊庙乐辞使用五言频率最高（8句、10句、12句各二首，16句、18句各一首）。吴小平《中古五言诗研究》指出，在五言诗体的律化过程中，宫廷乐府是五言八句式实践过程之一。[4]我们的统计恰可以说明这一问题。在从《诗经》开始一直由四言盘踞的雅乐

---

① 王夫之评选，张国星校点《古诗评选》，第69页，北京文化艺术出版社，1997。

② 葛晓音《论汉魏三言体的发展及其与七言的关系》，《上海大学学报》，2006年第5期。

③ 葛晓音《汉魏两晋四言诗的新变和体式的重构》，《北京大学学报》，2006年第5期。

④ 参见吴小平《中古五言诗研究》，第256页，南京，江苏古籍出版社，1998。

歌辞里，到南北朝时期，终于有了五言的一席地位，这是对以四言为雅音正则的传统观念的颠覆；而句式的参差不齐，一方面是郊庙辞铺叙的书写特点所决定，另一方面也显示出五言律化的艰难摸索过程。

郊庙歌辞以典雅古奥为主，“锻意刻酷，炼字神奇”（《诗谱》），故多生涩难解之言辞，“通一经之士，不能独知其辞，皆集会五经家，相与共讲习读之，乃能通知其意，多尔雅之文”（《史记·乐书》）。故梁启超以为“朝廷歌颂之作，无真性情可以发抒，本极难工，况郊庙诸歌，越发庄严，亦越发束缚，无论何时何人，当不能有很好的作品”。[①]但他并未全然否定郊庙歌辞在文体发展史上的意义，认为汉郊庙乐府的“这十九章在韵文史里头所以有特殊价值，因为他总算创作。他的体裁和气格，有点出自《诗经》的三《颂》，却并不袭三《颂》面目，有点出自《楚辞》的《九歌》，也不袭《九歌》面目，最少也是镕铸三《颂》、《九歌》，别成自己的生命”。[②]

历来治诗、治乐府家并不大看得起郊庙辞，以为“非出本性”，不过是歌功颂德、粉饰太平的装点门面之作。以纯文学眼光观之，似乎如此（若以此论，则汉大赋也脱不了被排斥的嫌疑）。不过我们若以开放的视野，从文化角度观之，郊庙辞却还蕴涵着许多丰富的有待开垦的信息。[③]至于言语的艰涩，并不是什么难以解决的大问题，“虽语极古奥，倘潜心读之，皆文从字顺，旨趣了然”（王世贞《艺苑卮言》）。

二、燕射歌辞

燕射本来分别指周代的两种礼仪，即燕礼和射礼。燕礼是周代的饮酒礼，有乡饮酒礼和燕飨礼两种形式。射礼是一种礼仪射箭，[④]不同

---

① 梁启超《中国之美文及其历史》，第 41 页，北京，东方出版社，1996。

② 梁启超《中国之美文及其历史》，第 41 页，北京，东方出版社，1996。

③ 刘源《商周祭祖礼研究》，据甲骨文、金文、《诗经》中的郊庙辞发掘梳理出某一时代祭祀制度，对我们如何利用郊庙辞这类材料很有启发。北京，商务印书馆，2004。

④《礼记·射义》说：“射者，进退周还必中礼。内志正，外体直，然后持弓矢审固。持弓矢审固，然后可以言中，此可以观德行矣。”射箭的人，不论前进、后退、左右旋转，一定要符合规矩。内心意志坚定，外表身体挺直，然后能沉稳地拿弓搭箭瞄准箭靶。能拿稳弓箭瞄准，然后才谈得上射中目标。这可以看出一个人的道德行为。

于习武训练。射礼与燕礼联系紧密，是周代一种重要的礼仪活动。其程序是：先燕礼，后射礼，如《礼记 · 射义》曰："古者诸侯之射也，必先行燕礼。卿大夫士之射也，必先行乡饮酒之礼。"[①]一方面以助酒兴，制造游戏气氛，另一方面在敬恭祀事之中亦有提倡尚武精神之义。燕礼、射礼时有隆重的《诗》演唱和乐舞表演。据《毛诗序》"《鹿鸣》，燕群臣嘉宾也"；[②]"《四牡》，劳使臣之来也。有功而见知则说矣"；[③]"《伐木》，燕朋友故旧也"；[④]"《出车》，劳还率也"。[⑤]再如《小雅 · 楚茨》"为宾为客，献酬交错。礼仪卒度，笑语卒获"；《小雅 · 宾之初筵》："宾之初筵，左右秩秩。笾豆有楚，殽核维旅。酒既和旨，饮酒孔偕。钟鼓既设，举酬逸逸。大侯既抗，弓矢斯张。射夫既同，献尔发功。发彼有的，以祈尔爵。籥舞笙鼓，乐既和奏。"描写的是燕礼和射礼上乐舞的情况。举行燕射礼的目的是为了"以宾射之礼，亲故旧朋友"（《周礼 · 大宗伯》），融洽上下关系、酬劳臣下、接待外国使节。

燕射礼演变到魏晋南北朝时期已荡然无存。从《乐府诗集》所收"燕射歌辞"内容来看，"燕射"就是"燕飨"，与射礼并无干涉。"燕射歌辞"就是朝廷燕飨群臣时举行乐舞表演所唱的歌词，属于宫廷雅乐。内容多叙写燕飨场景，包括各种酒器、乐器及舞容的描写刻画。通过"饮和无盈，威仪有馀"（王韶之《宋四厢乐歌》）的燕饮行为体现礼制法度。与郊庙歌辞不同的是，燕射歌辞的一个重要主题是宣扬勤俭节约的思想，如"丕显宣文，先知稼穑。克恭克俭，足教足食。即教食之，弘济艰难"（傅玄《食举东厢西歌》）。

十六国时期，前秦接受汉文化较深，有燕射之仪。《晋书》载，太和五年（370）："坚自邺如枋头，宴席诸父老，改枋头为永昌县，复之终世。坚至自永昌，行饮至之礼，歌劳止之诗，以飨其群臣。"[⑥]"太元

---

① 孙希旦《礼记集解》，第1438页，北京，中华书局，1989。

② 孔颖达《毛诗正义》，《十三经注疏本》，第405页，北京，中华书局，1980。

③ 孙希旦《礼记集解》，第406页，北京，中华书局，1989。

④ 孔颖达《毛诗正义》，《十三经注疏本》，第410页，北京，中华书局，1980。

⑤ 孔颖达《毛诗正义》，《十三经注疏本》，第415页，北京，中华书局，1980。

⑥《晋书》卷一一三《苻坚载记上》，第1938页，北京，中华书局，2000。

七年（382），坚飨群臣于前殿，乐奏赋诗。”[①]所歌之诗，史传无名，但据此可知前秦在苻坚时便有燕飨礼是无疑的。

北魏燕射歌辞即为郊庙歌辞，拓跋珪时所用《真人代歌》即是，孝文帝时自南方引入“清商曲”也被列入燕飨。正月上日飨群臣，备列宫悬正乐，奏燕、赵、秦、吴之音，五方殊俗之曲，四时飨会亦用之。于此可见北魏的乐制非常混乱。北齐有《会元大飨歌》十首，陈词因循，无可议说。北周有庾信所作《周五声调曲》二十四首，在造词、形制与内容上颇多创格，独具面貌。

所谓“五声”，指宫、商、角、徵、羽五调。在乐调中，以丝多声重者为尊，宫弦最大，故又以“宫”代指君王，商代臣，角代民。《宫调曲》即“歌周之君”，《商调曲》“歌其臣”，角、徵、羽三调曲“歌其民安物阜庶迹咸熙”。歌颂对象不同，作者之倾向亦有差别。如《宫调曲》站在国君角度强调要“安民”、“敷礼”，《商调曲》强调臣事君要忠。

如果说庾信的政治思想在北周郊庙歌辞中还有所节制，那么他在燕射歌辞《五声调曲》中表露的政治观念则强烈而鲜明，以训诫说理的形式集中表达了君臣之道、为政之道。这就使得他创制的燕射歌辞与那些面目单一、典正刻板，以称颂赞美为能事的歌辞区别开来。

庾信在《五声调曲》中表露的思想可总结为以下几个方面：

第一，强调国君应以民为本。要体恤民生疾苦，“烝民播植重，沟洫劬劳多”（《变宫调》其一）；治民则“恻隐其心，训以慈惠；流宥其过，哀矜典刑”（《角调曲》其一）；重视农业生产，使民富足，风调雨顺，“协用五纪，风若从时；农用八政，甘作其穀。……祁寒暑雨，是无胥怨；天覆云油，滋焉渗漉”（《角调曲》其二）；明确提出“达人以四海为务，明君以百姓为心”（《徵调曲》其一）的主张，“在宋、齐、梁、陈四朝的《郊庙歌辞》凡一百余首中，含有国君必须以百姓为心这种意思的句子可以说一句也找不到”，[②]庾信之所以将这一思想表述在乐歌里，和周武帝本人的政治作为有关。从正史记载来看，周武帝作风朴素，多次下诏禁止奢靡之风，反对随意征发民力，并且取消了四方非常贡献，这些做法都体现了民生观念。庾信的歌辞正是对武帝统治思想的

① 《晋书》卷一一三《苻坚载记下》，第1949页，北京，中华书局，2000。
② 鲁同群《庾信传论》，第60页，天津，天津人民出版社，1997。

呼应和政治作为的肯定。

第二，重视人才，这是贯穿于《五声调曲》的主题。如“云雨取施无不洽，廊庙求才多所任”（《徵调曲》其一）、“既兴周室之三圣，乃举唐朝之八才”（《徵调曲》其五），“得人则治，何世无奇才”（《商调曲》其三），但奇才往往隐居于高山深谷中，所谓“匡赞之士，或从渔钓；云雨之才，乍叹幽谷。寻芳者追深迳之兰，识韵者探穷山之竹”（《角调曲》其二），统治者倘是真有求贤若渴之心，便要放得下威严的架子花一番力气去寻找，要像商王武丁、周武王一样“涧途求板筑，溪源取钓纶”（《宫调曲》其四），从而求得真正的贤才治理国家。庾信之所以如此强调求才之重要，与他在北朝的仕途经历有密切关系。前已指出，这批歌词约制作于566到573年，从554年被授予官职，先拜抚军将军、右金紫光禄大夫、大都督、车骑大将军、仪同三司，这些官号听起来似乎名头极大，实际不过是一堆虚衔；561年他第一次做了实职的司水下大夫，品阶甚低，而且是一份不被南人看重的水利工程的差事，其后又短暂任过弘农郡守。据此。庾信在初入北周的近二十年内，所任官职与他在南朝时的东宫太子抄撰学士、右卫将军、御史中丞无疑有天壤之别，悬殊对比在心理上产生的不平、愤懑、委屈，以及自认非凡的那份清高，难免会在诗中留下印迹。

第三，君臣一体的观念。《商调曲一》：

> 君以宫唱，宽大而谟明；臣以商应，闻义则可行。有熊为政，访道于容成；殷汤受命，委任于阿衡。忠其敬事，有罪不逃刑；诵其箴谏，言之无隐情。有刚有断，四方可以宁；既颂既雅，天下乃升平。专精一致，金石为之开；动有两心，妻子恩情乖。苟利社稷，无有不尽怀。

君当宽大，臣应忠义，显然是儒家的政治思想，不过庾信并不是偏执地只强调某一方的权利或义务（如明清时期“君要臣死，臣不得不死”，便只是看重臣应当对君的完全义务，君却只有完全的权利而无对臣以宽的义务），而是彼此信任的君臣一体，通过黄帝受师于荣成公，商汤任用伊尹两个典故增强说服力。“专精一致，金石为之开；动有两心，妻子恩情乖”，以正反对举说明君臣一体产生的效果，以“夫妻”比喻君臣关系确是绝妙。又《商调曲二》云：“百川俱会，大海所

以深；群材既聚，故能成邓林。猛虎在山，百兽莫敢侵；忠臣处国，天下无异心。”以形象比喻再次申说君臣一体之重要。

身历战乱之苦，目睹国运的迁转，庾信完成了思想的蜕变，内心充满忧患意识。因此，在为周庭撰写乐辞时，融入了自己的许多思考。他主张“无为”而施政，如“岩廊惟眷顾，钦偖尚无为”（《变宫调曲》其一）、“王道荡荡用无为，天下四人谁不足”（《徵调曲》其二）、“能亏能缺既无为，虽盈虽满则不危”（《徵调曲》其四），显然是受道家的思想影响；含蓄表达了自己的社会理想：“黎人耕植於义圃，君子翱翔於礼园。”（《徵调曲》其六）出于长治久安的考虑，委婉表达劝诫讽喻之意，“淳风布政常无欲，至道防人能变俗。求仁义急于水火，用礼让多于菽粟。”（《徵调曲》其二）“克宽则昆虫内向，彰信则殊俗宅心。”（《徵调曲》其六）“开信义以为苑囿，立道德以为城池。”（《徵调曲》其四）“志在四海而尚恭俭，心包宇宙而无骄盈。”（《角调曲》其一）“将欲比德于三皇，未始追踪于五霸。”（《徵调曲》其四）则是希望能够以仁义礼制治国，而非霸道。据《周书·武帝纪》云：“破齐之后，遂欲穷兵极武，平突厥，定江南。一二年间，必使天下一统，此其志也。”故此亦是有感而发。

这些思考也是庾信对梁亡惨痛历史的反思。乐歌所言“虑远防危乃不倾”、“感物观治乱，心恒防未然”，恐怕是有很深感慨的。“五十年间，江表无事”（《哀江南赋》），文恬武嬉、歌舞升平的局面使梁君臣忘却了居安思危之道，梁政权的覆亡固然主要是由于侯景之乱和北魏武力入侵所致，但梁王室内部的相互残杀，甚至勾结外敌，加速灭亡，祸起萧墙也是事实。乐歌中“君臣一体，可以静埃氛”、“专精一致，金石为之开”、“苟利社稷，无有不尽怀”这些观念的表述，恐怕正是故国沦亡后痛定思痛的结果。而所谓“群才既聚，故能成邓林”、“得人则制，何世无其才”、“闻音能辨俗，听曲乃思贤”、“廊庙求才多所任”这样一种贤人政治理想，自然也是对北周统治者的期待。

庾信所制燕射歌辞在体式上较之郊庙歌辞更为灵活自由，《宫调曲》、《变宫调曲》纯为五言，《商调曲》是四、五对句的形式，《角调曲》四、八杂言，《徵调曲》六首全为整齐的七言，《羽调曲》五首又是六言体。比之两晋、南朝，以及隋代的燕射歌辞更有许多新变。以抒怀、写景、寄情为主的五言体进入雅乐歌辞，说明五言体尝试进入更广阔的诗歌创作领域，而能够与四言体的并驾齐驱，也标示着五言体地位

的提高。庾信的拟乐府多为七言，写得最好的《燕歌行》被誉为“开唐初七古”（刘熙载《艺概》），《徵调曲》也可看作七言在雅乐歌词中的一次尝试。庾信两首抒写“流离之悲”的乐府《舞媚娘》和《怨歌行》均采用六言诗形式，郊祀歌《黑帝云门舞》亦采用，燕射歌辞《羽调曲》六首集中运用，其特点是，句中“而、于、则、以、之”等虚词使乐句节奏富于变化，形成疏朗活泼的风格。这种句式在整个南北朝时期的庙堂乐歌中显然是一种例外。

此外，燕射歌辞主要用于燕飨皇帝的亲戚故旧、贵族大臣的宴会上演奏，故而不完全同于郊庙祭祀的庄重肃穆，对歌词的内容形式要求不那么严格，撰制者有创作空间，统治者的娱乐审美需求在这里也可得到满足，这大概就是庾信的郊庙歌词基本同于前代体制，而燕射歌辞却在形式和内容上有很大变化的原因。

三、舞曲歌辞

舞曲歌辞亦名舞歌，指乐舞表演体系中配合舞乐及舞蹈表演的歌辞。舞之有歌，上古已然。《墨子·公孟》言：“诵诗三百，弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百。”《毛诗·郑风·子衿》传曰：“古者教以诗乐，诵之歌之，弦之舞之。”上古至唐五代以来的舞歌作品是大量存在的。《乐府诗集》著录舞歌作品5卷173首（雅舞1卷，21首；杂舞4卷，152首）。有雅舞、杂舞①之分。雅舞用之郊庙、朝飨，杂舞用之宴会。雅舞又有文舞、武舞之分，“古之王者，乐有先后，以揖让得天下，则先奏文舞，以征伐得天下，则先奏武舞，各尚其德也”。②与舞曲及舞蹈艺术结合，是“舞曲歌辞”有别于其他乐府辞的重要特征。

北朝舞曲歌辞，《乐府诗集》所录者仅《北齐文武舞歌》四首，但雅舞有郊庙祭祀之用途，因而在郊庙歌辞中实含有舞曲歌辞，即一部分歌诗既是乐辞，也是舞辞，体现了诗、乐、舞一体的艺术形态。北周郊庙歌辞《圜丘歌·云门舞》二首为舞辞，《五帝歌》十二首中有十首为舞辞；北齐郊庙乐歌《享庙乐辞》中八首亦为舞辞，合之，共二十四

---

① 雅，《玉篇·隹部》解为“正也”；《释名·释典艺》曰“言王政事谓之雅”。雅舞即典正规范的宫廷乐舞。杂舞即俗舞，指感性自由的民间乐舞。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第52卷，《雅舞》题解，第581页，上海，上海古籍出版社，1998。

首。按照表演场所和功用可分为郊庙舞辞和朝飨舞辞。《北齐文武舞歌》四首为朝飨之用，余二十首均郊庙所用。

郊庙乐舞中的庙堂乐舞是皇帝出行时使用，应为卤簿仪仗一部分，如《圜丘歌·云门舞》；郊祀乐舞则是祭祀太皞、神农、黄帝、少皞、颛顼时的配舞，[①]如《周祀五帝歌》中的《青帝云门舞》、《赤帝云门舞》、《黄帝云门舞》、《白帝云门舞》、《黑帝云门舞》，目的是娱神。以舞娱神源起较早，王逸《楚辞章句·九歌序》云："昔楚国南郢之邑，沅、湘之间，其俗信鬼而好祠。其祠，必作歌乐鼓舞以娱诸神。"[②]以此祈求国运昌祚，带有某种宗教信仰之特点。

宫廷举行大型燕飨时所表演的就是朝飨舞，有歌唱，有表演，是一项娱乐活动。北齐是禅代东魏立国，故《乐府诗集》先录《文舞辞》，后录《武舞辞》，乐舞表演时，也是文舞在前，武舞在后，"礼"的威仪就是在这些细节处彰显出来。

诗、乐、舞一体的艺术形态始自《诗经》。《诗经》中有不少作品是配合舞乐、舞蹈表演的。如《邶风·简兮》中表演《万舞》的舞师"左手执籥，右手秉翟"，《小雅·伐木》云："坎坎鼓我，蹲蹲舞我。"《鲁颂·有駜》："鼓咽咽，醉言舞。于胥乐兮！"《商颂·那》："庸鼓有斁，万舞有奕。"都透露出热烈的歌舞表演场景。

结　论

北朝宫廷乐府的创制篇什由少到多，基本以四言为主，隋唐以后，在五言、七言已经成熟、大盛的境况下，四言依然借助政治的作用在宫廷乐府中残喘。北周文学不如北齐，但北周郊庙、燕射歌辞因由庾信创作的原因，却比北齐的要好，为宫廷乐府发展过程中的一次新变。

郊庙乐、燕射乐，以及郊祀舞曲是礼与乐的统一，是礼乐制度的基本形态。任何制度的建构都需要一定的文化作为依托。在儒家的政治系统里，有无礼乐被视为衡量制度、文化是否合乎正统的唯一标准。《魏书·乐志》载："汉代以后，舞称歌名，历代改异，服、章亦有不

---

① 参看许逸民点校，倪璠注《庾子山集注》，第437页，《周祀五帝歌》题解，北京，中华书局，1980。

② 洪兴祖撰，白化文等点校《楚辞补注》，第55页，北京，中华书局，1983。

同，斯则不袭之意也。”即汉以后各代的“雅乐”，大都不是原始固有，只在开国之初，可能暂时沿用前代旧习，政权巩固以后，就必须制定本朝“雅乐”，这就是“功成作乐，治定制礼”（《礼记·乐记》）。因此，制礼作乐便成为历史上每一个新朝立国的不二法则。如《隋书·音乐志》载：

> 开皇二年，齐黄门侍郎颜之推上言：“礼崩乐坏，其来自久。今太常雅乐，并用胡声，请冯梁国旧事，考寻古典。”高祖不从，曰：“梁乐亡国之音，奈何遣我用邪？”是时尚因周乐，命工人齐树提检校乐府，改换声律，益不能通。俄而柱国、沛公郑译奏上，请更修正。于是诏太常卿牛弘、国子祭酒辛彦之、国子博士何妥等议正乐。然沦谬既久，音律多乖，积年议不定。高祖大怒曰：“我受天命七年，乐府犹歌前代功德邪？”命治书侍御史李谔，引弘等下，将罪之。

这里的“乐府”指的是用于郊祀、庙堂、燕飨之用的宫廷雅乐。隋文帝结束了南北朝长达四百年的分裂，可谓功德无量，这自然需要一番歌功颂德以证明他的文治武功。但受命七年，朝廷雅乐竟然依然因袭前朝的歌辞，怎能不令其动怒？可见制礼作乐之重要性。

通过对宫廷乐府歌辞的梳理，我们发现，无论北魏，还是北周、北齐，哪怕十六国时期的前秦政权，均自觉接受并融入到礼乐文化、礼乐制度的建设中去，体现出对汉文化的主动迎合与积极应对，说明由先秦始而经历代逐渐形成的礼乐文明（制度），自有其强大生命力与优越性，在它的引导下，纷乱的北朝虽步履蹒跚，却终于走向了最后的进步与统一。解析北朝宫廷乐府的郊庙、燕射、舞曲歌辞的意义亦在于此。

作者简介：赵宏艳，女，1981 年生。汉族，甘肃正宁人，2007 年毕业于陕西师范大学文学院中国古代文学专业，硕士研究生。现任教于浙江越秀外国语学院国际教育学院，讲师，研究方向为先秦汉魏六朝文学。

从“相和六引”到“相和五引”
——梁代对元会仪的改革与“相和引”之变 *

◇ 曾智安

（石家庄，河北师范大学文学学院，050091）

提要：梁代在重造了相和《宫引》、《角引》之后，没有恢复“相和六引”的古貌，而是形成了奇特的“相和五引”。这一现象是由梁代将其专用于元会仪并对后者进行改革而形成的。梁代将元会仪确认君主权威的方式由人事关系的仪式化改革为拟则天道，进而以五声十二律与天道时序相对应的传统观念重新构建了元会仪。“相和五引”即是这一构建的产物。“相和五引”的形成，既是“相和引”音乐地位上升的结果，也是礼、乐关系变化的结果。

关键词：相和六引　元会仪　礼　乐

一

关于“相和引”的记载，现存史料不多。郭茂倩《乐府诗集》中转引《古今乐录》的一段记载相对来说较为完整：

> 张永《技录》相和有四引：一曰《箜篌》，二曰《商引》，三曰《徵引》，四曰《羽引》。《箜篌引》歌瑟调东阿王辞《门有车马客行》‘置酒’篇。并晋、宋、齐奏之。古有六引，其《宫引》、《角引》二引阙。宋（为）《箜篌引》有辞；三引有歌声，而辞不传。梁具五引，有歌有辞。凡相和，其器有笙、笛、节、歌琴、瑟、琵琶、筝七种。①

---

* 本文为河北省社会科学基金项目“乐府诗入乐形态研究”（HB2009G13）及河北师范大学博士基金项目“中古音乐与诗歌”的阶段性成果。

① 郭茂倩《乐府诗集》，第26卷，第377页，北京，中华书局，1979。

据此段记载，可知古相和有“六引”，分别是《箜篌引》、宫引、商引、角引、徵引、羽引。到张永撰写《元嘉正声伎录》时只存留“四引”。其中只有《箜篌引》存辞，剩下的“三引”则只有“歌声”而无曲辞流传。到了梁代，又新造了《宫》、《角》两引。

但梁代并没有因此恢复相和“六引”的古貌，而是将其变成了“五引”。原来，梁朝在新造相和《宫引》、《角引》的同时，却将原“相和六引”中尚在流传的《箜篌引》有意地排除了出去。根据上引材料，可知《箜篌引》在晋、宋、齐三代一直都在流传。但据《隋书·音乐志》，天监元年（502），梁武帝重定的“相和五引”依次为“角引”、“徵引”、“宫引”、“商引”及“羽引”，其中并无《箜篌引》；普通年间（520—526），萧子云受敕改造“相和引”歌辞，仍然只有宫、商、角、徵、羽五引，同样不包括《箜篌引》。[①]这说明，梁朝虽然针对残缺的“相和四引”进行了补造，但并没有着意去恢复它的原貌，反而是有意识地淘汰了还在流传的《箜篌引》，形成了不今不古的“相和五引”。

这个现象十分奇特，令人不解。所以有人试图否认相和“六引”的存在。如杨生枝就不同意张永《元嘉正声伎录》的记载，他认为相和只有“五引”：

> 在我看来，“相和引”当为五引：“宫引”、“商引”、“角引”、“徵引”、“羽引”，其余诸“引”不应属此。[②]

他并从多方进行了论证。但这些论证都忽略了几条极为重要的反证。按傅玄（217—278）《琵琶赋》云：“然后众弄杂会，六引递奏；纤弦振舞，迅手繁骛。”[③]显然“六引”最晚在西晋的时候就已经有了。又谢灵运（385—433）《会吟行》中有“六引缓清唱，三调伫繁音”语，唐李善注云：“古有六引，其宫引本第二，角引本第四也。并无歌，有弦笛，存声不足，故阙二曲。”[④]可知这“六引”在谢灵运的时代还能和“三调”一起全部表演。只是到了张永（410—475）生活的年代，

---

①《隋书》，第13卷，第302页，北京，中华书局，1973。

② 杨生枝《乐府诗史》，第70页，西宁，青海人民出版社，1985。

③（唐）徐坚《初学记》，第16卷，第392页，北京，中华书局，1980。

④（梁）萧统编、（唐）李善注《文选》，第28卷，第401页，北京，中华书局，1977。

也就是晚谢灵运三十年左右的时间，这“六引”才只剩下了“四引”。据此可知“相和引”最晚在西晋时期已经形成了“六引”，并且流传了相当长的时间。杨氏之说似嫌无据。

因此，梁代对“相和引”的改造仍然是一个未曾解决的问题：在原有相和“四引”的基础上重新制造了相和《宫引》、《角引》后，梁代具备了恢复相和“六引”的条件，为什么却偏偏形成了“相和五引”？这一切究竟是因为什么？又有怎样的历史背景？本文即试图对这些问题予以回答。

二

对这些问题的回答，首先要从“相和六引”的性质及其使用情况说起。

“相和六引”最初大概都是娱乐性质的琴曲。六引中，以《箜篌引》产生较早。[①]《艺文类聚》转引蔡邕《琴操》：

> 《箜篌引》者，朝鲜津卒霍子高所作也。子高晨刺舡而濯，有一狂夫，被发提壶而渡。其妻追止之，不及，堕河而死。乃号天嘘唏，鼓箜篌而歌，曲终投河而死。子高援琴，作其歌声，故曰《箜篌引》。[②]

崔豹《古今注》的记载大同小异，但认为该曲是子高之妻丽玉所作，并且是“引箜篌而写其声”。[③]但据蔡邕《琴操》的记载，《箜篌引》本为琴曲“九引”中的第七引。[④]可知该曲虽名为《箜篌引》，但并非箜篌曲，《琴操》的“子高援琴，作其歌声”更为可信。又据《琴操》所载本事，可知此曲最初乃是个人化的抒情琴曲，与政治、礼仪无涉。

---

① 宫、商、角、徵、羽五引产生的时间不详。一般认为，《箜篌引》产生于汉代，甚至有产生于公元前7至前5世纪之说。见许辉勋《乐府诗“箜篌引”研究新探》，《延边大学学报》，1983年第2期。

②（唐）欧阳询撰、汪绍楹校《艺文类聚》，第44卷，第787页，上海，上海古籍出版社，1999。

③（宋）郭茂倩《乐府诗集》，第26卷，第377页，北京，中华书局，1979。

④（唐）徐坚《初学记》第16卷，第386页，北京，中华书局，1962。

其他五引大抵如是。《文献通考》：

> 又曰昔人论琴弄、吟、引亦多矣，有以孔子撰之者……；有以伯牙制之者……；有以嵇康为之者……；有以刘琨为之者……；有以明君为之者……。然观琴调掠引，有宫引、商引、角引、徵引、羽引；平调引有林宫、林商、林角、林徵、林羽。是琴音之用，不出五声而已。后世兼以二变四清定弦数多寡，其为智亦疏矣。[1]

据此可知，《宫引》、《商引》、《角引》、《徵引》、《羽引》乃是依琴五声之称而定名。则所谓"相和六引"，最初都是琴曲。据上文所引傅玄《琵琶赋》中的"然后众弄杂会，六引递奏"等语，可知此类琴曲也可用琵琶演奏，并且是在系列表演的后半部分。又据傅玄《琵琶赋》残文，这些连同"六引"在内的琵琶曲的主要风格是"飞纤指以促柱兮，创发越以哀伤。时旖裾以劫蹇兮，声撤籴以激扬……哀声内结，沈气外澈。舒诞沈浮，徊翔曲折"。[2]即以悲伤为主，带有娱乐音乐的特质，与政治、礼仪等并无明确关系。综合《箜篌引》的本事，可知这大约是"相和六引"的共同特点。

但最晚到晋代，"相和六引"已经用于大型宴乐场所，并且能进入政治生活领域。据上文所引《古今乐录》，"《箜篌引》歌瑟调东阿王辞《门有车马客行》'置酒'篇，并晋、宋、齐奏之"。[3]"并晋、宋、齐奏之"云云，显然是就朝廷而言。曹植的"置酒"篇即《置酒高殿上》，与《箜篌引》的本事没有任何关系：

> 置酒高殿上，亲交从我游。中厨办丰膳，烹羊宰肥牛。秦筝何慷慨，齐瑟和且柔。阳阿奏奇舞，京洛出名讴。乐饮过三爵，缓带倾庶羞。主称千金寿，宾奉万年酬。久要不可忘，薄终义所尤。谦谦君子德，磬折欲何求。盛时不再来，百年忽我遒。惊风

---

①（元）马端临《文献通考》，第137卷，第1227—1228页，北京，中华书局，1986。

②（清）严可均辑《全晋文》，第45卷，第1716页，北京，中华书局，1958。

③（宋）郭茂倩《乐府诗集》，第26卷，第377页，北京，中华书局，1979。

飘白日，光景驰西流。生存华屋处，零落归山丘。先民谁不死，知命复何忧！[①]

曹植的诗以安天知命、及时行乐为主旨，主要表现奢华的宴飨场景，其被晋、宋、齐朝廷采入《箜篌引》，说明此时的《箜篌引》主要表演于朝廷较为大型的宴乐场合，带有政治内涵。但其根本的性质，还是宴会时的娱乐音乐。《北堂书钞》“乐部·箜篌”条引《乐府歌诗》，有“集会堂上，常弹箜篌”之语。[②]说明集会时弹箜篌乃是当时常态。这或者是《箜篌引》以曹植“置酒”篇为歌辞的主要原因。又谢灵运《会吟行》云：“六引缓清唱，三调伫繁音。列筵皆静寂，咸共聆会吟。”[③]列筵之间，当歌者唱《会稽吟》之时，要求六引稍缓、三调略伫，正说明“相和六引”多表演于大型的宴飨之际。

总而言之，“相和六引”原初大概为琴曲，与政治生活较为遥远，及到晋、宋、齐之际，则最少《箜篌引》已经直接进入政治领域。然而它们的根本特质，还是娱乐音乐。

但到了梁代，人们对“相和引”的使用发生了很大变化。梁代将前代残留的相和“四引”改造成“五引”之后，主要将其作为礼仪音乐，专门用于三朝元会仪。《隋书·音乐志》载：

旧三朝设乐有登歌，以其颂祖宗之功烈，非君臣之所献也，于是去之。三朝，第一，奏《相和五引》；第二，众官入，奏《俊雅》；第三，皇帝入閤，奏《皇雅》；第四，皇太子发西中华门，奏《胤雅》；第五，皇帝进，王公发足；第六，王公降殿，同奏《寅雅》；第七，皇帝入储变服；第八，皇帝变服出储，同奏《皇雅》；第九，公卿上寿酒，奏《介雅》；第十，太子入预会，奏《胤雅》；十一，皇帝食举，奏《需雅》；十二，撤食，奏《雍雅》……四十七，皇太子起，奏《胤雅》；四十八，众官出，奏《俊雅》；四十九，皇帝兴，奏《皇雅》。[④]

---

①（宋）郭茂倩《乐府诗集》，第39卷，第570页，北京，中华书局，1979。

②（唐）虞世南编撰《北堂书钞》，第420页，北京，中国书店，1989。

③（梁）萧统编、（唐）李善注《文选》，第28卷，第401—402页，北京，中华书局，1977。

④《隋书》，第13卷，第302—303页，北京，中华书局，1973。

从中可以看出，“相和五引”在三朝元会的整套仪式乐中起到先导的作用。而且，“相和五引”在梁代的这种施用带有专门的性质。《通典》“东宫宴会奏金石轩悬及女乐等议”条载梁武帝天监中，掌宾礼贺玚曾议：“上宫元会始作乐，先奏‘相和五引’，今未审东宫元会同不？”制曰：“宜同。”①可知“相和五引”在梁代最初专用于君主主持的三朝元会仪式，连东宫也不能随意施用。

梁朝对“相和五引”的这种使用，在根本上改变了后者的性质。三朝元会又称元会或正旦大会，是君主每年与臣下更新契约关系、确认自身统治权力的礼乐仪式，象征着“皇帝统治的整个宇宙的更新”，②在政治生活中占有极其重要的地位。“相和五引”被专用于三朝元会之中，不能被其他人员在其他场合随意使用，且处于整个礼仪的开端，即朝仪阶段，说明它不仅彻底脱离了娱乐音乐的层次，完全成为统治者（东宫是未来的统治者）确认自身权力的礼乐仪式的一部分，甚至在这套仪式中占据了重要位置，其性质已经发生了根本的变化。

梁朝将“相和四引”改造成“相和五引”而不是原初的“相和六引”，正应该从其对“相和引”的这种运用中探求。

三

梁朝将“相和引”运用到三朝元会仪式中，是对“相和引”施用情况的一大变革。这一变革，是伴随着梁朝对元会仪的变革而完成的。

元会仪从汉代开始构建，到西晋制定《咸宁仪注》，标志着中国古代元会仪的完成。其根本的目的在于确认、更新和体现君臣之间的关系，尤其是大臣对君主的臣服关系。对此渡边信一郎援引史例，多有精到阐述。如他指出，元会仪的起点是汉高祖的朝会之礼，此礼的目的正在于使大臣服从帝王的权威；元会仪的核心是委贽之礼，而委贽是表示臣服的礼仪；东晋时王导因为功高，被允许在元会时与皇帝一起坐于御座之旁，时人通议元会日皇帝应敬王导，但根据荀奕的看法，“三朝之

① (唐) 杜佑撰、王文锦等校《通典》，第147卷，第3762—3763页，北京，中华书局，1988。

② 日渡边信一郎《元会的建构——中国古代帝国的朝政与礼仪》，〔日〕沟口雄三、小岛毅主编，孙歌等译《中国的思维世界》，第376页，南京，江苏人民出版社，2006。

首，宜明君臣之体，则不宜敬”等等，无不说明了这一点。

元会仪中，大臣对君主的臣服关系主要是通过礼仪程式来表现的。这种礼仪程式主要包括委贽、上计、入贡三种类型，分别用于表达中央官僚、地方政府以及周边政权对君主的臣服。渡边信一郎指出，汉代元会仪“虽然并不十分清晰，但基本上可以分为朝仪和会仪。朝仪是中央官僚向皇帝献贽（礼物）、更新君臣关系的仪式；会仪则是皇帝通过赐物、宴飨—酒食、音乐、歌舞等形式回赐官僚献礼、和合更新伊始的君臣关系的场所。这样，不仅使皇帝和命官之间的第一重君臣关系得到再度确认并使之融洽，元会仪还通过上计吏的参与、上计制度，重新确定了以皇帝为代表的中央政府和地方郡国之间的贡纳—从属关系；进而又通过周边异民族的参加、入贡，更新中华—夷狄关系”。[①]元会仪的礼仪程式到西晋时期得到了进一步的明确，但实质性构造与汉代是一致的。

元会仪的种种礼仪程式大多都有音乐的配合。梁代以前，元会仪的礼仪程式主要运用四厢乐。其中以刘宋时最为完备。《宋书·乐志》载：“宋四厢乐歌五篇，王韶之造。”[②]这里的“五篇”指四厢乐的五个部分，分别是《肆夏》四章、《大会行礼歌》二章、《王公上寿歌》一章、《殿前登歌》三章、[③]《食举歌》十章，分别对应大臣与皇帝的出入之礼、大臣的献贽之礼、大臣的上寿之礼、歌颂皇帝祖先之礼以及食举之礼，涵盖了元会仪中的所有重要礼仪程式。

但四厢乐在元会仪中似乎并没有真正受到十分的重视。梁武帝曾经批评晋、宋四厢乐的施用情况说：“著晋、宋史者，皆言太元、元嘉四年，四厢金石大备。今检乐府，止有黄钟、姑洗、蕤宾、太簇四格而已。六律不具，何谓四厢？备乐之文，其义焉在？”[④]实际根据《宋书·乐志》的记载，刘宋时期的四厢乐主要演奏黄钟、太簇、姑

---

① 以上关于元会仪的论述，本自〔日〕渡边信一郎《元会的建构——中国古代帝国的朝政与礼仪》，参见〔日〕沟口雄三、小岛毅主编，孙歌等译《中国的思维世界》，第361—379页，南京，江苏人民出版社，2006。

②《宋书》，第20卷，第593页，北京，中华书局，1974。

③《宋书·乐志》说“右殿前登歌三章，别有金石”，可见并不由四厢演奏，但是元会仪一部分。见《宋书》，第20卷，第595页，北京，中华书局，1974。

④《隋书》，第13卷，第291页，北京，中华书局，1973。

冼三律，蕤宾只在四厢合奏时才使用，[1]比梁武帝批评的还要严重。齐代四厢乐的施用情况与刘宋时期完全相同。[2]所以无论晋、宋还是齐，四厢乐的施用都与其原则相去甚远。[3]这其中不排除晋宋时期礼乐制度、乐工缺乏等各种因素的制约，但对四厢乐缺乏足够的重视显然是更根本的原因。《肆夏》四章的施用情况也是有代表性的例子。据《宋书·乐志》，刘宋时期的《肆夏》混用于大臣与皇帝的出入。对此陈代智匠《古今乐录》批评说："按《周礼》云：'王出入奏《王夏》，宾出入奏《肆夏》。'《肆夏》本施之于宾，帝王出入则不应奏《肆夏》也。"[4]刘宋诸儒断不至于连《周礼》都不知晓，其混用《肆夏》，只能以不重视此一礼乐来解释。而这似乎又是晋、宋、齐三代通则。《南齐书·乐志》载：

> 元会大飨四厢乐歌辞，晋泰始五年太仆傅玄撰。正旦大会行礼歌诗四章，寿酒诗一章，食举东西厢乐十三章，黄门郎张华作。上寿食举行礼诗十八章，中书监荀勖、侍郎成公绥，言数各异。宋黄门郎王韶之造《肆夏》四章，行礼一章，上寿一章，登歌三章，食举十章，《前后舞歌》一章。齐微改革，多仍旧辞。[5]

据此可知晋代造元会仪用乐歌辞时，根本未造大臣与皇帝出入之乐的歌辞。又从《南齐书·乐志》此段后面附录的歌辞来看，南齐是原封不动地继承了刘宋的《肆夏》四章。晋、宋、齐对此一仪式乐的态度由此可见。因此，综合来说，在梁前的元会仪中，四厢乐并没有得到特别的关注。

因此，在晋、宋、齐时期元会仪的礼仪程式中，"礼"远远比

---

① 见《宋书·乐志》该部分原文小注，《宋书》第20卷，第594—596页，北京，中华书局，1974。

②《南齐书》，第11卷，第185—187页，北京，中华书局，1972。

③ 根据上文所引梁武帝的批评，四厢乐最少应该具备六律。马端临则说："十二律不具，何谓四厢备乐之文，其义焉在？"见马端临《文献通考》，第140卷，第1237页，北京，中华书局，1986。据此，则四厢乐应该具备十二律。后来梁武帝的改革，实际上也是满足了四厢乐对十二律的要求；详见下文。

④ 见（宋）郭茂倩《乐府诗集》，第14卷，第195页，北京，中华书局，1979。

⑤《南齐书》，第11卷，第185页，北京，中华书局，1972。

"乐"更为重要。这应该与元会仪的根本目的及设计思路有关。"元会仪的根本，在于臣服礼仪和互酬所带来的君臣和合。"其中，以委贽形式表现出来的臣服之礼，即"将表明官僚身份的礼物献给皇帝，表明君臣关系的形成"[①]更是仪式的核心。其他各种程式都不过是在其基础上的衍生或附加。音乐就是这种衍生或附加的一部分。这显示出元会仪设计的基本思路，是通过人事关系的仪式化（礼）来体现和保证君权的权威，乐则是用来渲染仪式的背景因素，本身并无特别的地位。

但梁代对元会仪进行了很大的改革。这些改革主要集中在乐的层次。《隋书·音乐志》载："梁氏之初，乐缘齐旧。武帝思弘古乐，天监元年，遂下诏访百僚曰……"[②]梁代对元会仪的改革正是在这一背景下展开的。朝仪阶段，梁武帝首先去除了此前元会仪中的登歌这一环节。《隋书·音乐志》载："旧三朝设乐有登歌，以其颂祖宗之功烈，非君臣之所献也，于是去之。"[③]其次，梁武帝在批评了晋、宋四厢乐的施用情况之后，重新制定了四厢乐的乐器："于是除去衡钟，设十二镈钟，各依辰位，而应其律。每一镈钟，则设编钟磬各一虡，合三十六架。植建鼓于四隅。元正大会备用之。"[④]再次，梁武帝重新制定了十二《雅》，并以此全面取代了刘宋时期的《肆夏》、《大会行礼歌》、《王公上寿歌》、《食举歌》等，使朝仪中的仪式乐具备了明确的系统性。[⑤]最后，也是最重要的是，在原有的仪式及音乐之前，甚至是在所有的仪式及音乐展开之前，梁武帝为元会仪加上了"相和五引"，使之成为了整个元会仪的开端。从这个意义上说，梁武帝将"相和五引"加入到元会仪中，是在对元会仪"乐"这一层面的整体改革中完成的。

梁武帝对元会仪"乐"这一层面的改革，在很大程度上改变了元

---

① 两处引文均见〔日〕渡边信一郎《元会的建构——中国古代帝国的朝政与礼仪》，〔日〕沟口雄三、小岛毅主编，孙歌等译《中国的思维世界》，第405页，南京，江苏人民出版社，2006。

②《隋书》，第13卷，第287页，北京，中华书局，1973。

③《隋书》，第13卷，第302页，北京，中华书局，1973。

④《隋书》，第13卷，第291—292页，北京，中华书局，1973。

⑤ 梁代的三朝元会中，再无刘宋时期的《大会行礼歌》、《王公上寿歌》、《食举歌》，但这些仪式还在。《隋书·音乐志》载："第六，王公降殿，同奏《寅雅》……第九，公卿上寿酒，奏《介雅》……十一，皇帝食举，奏《需雅》；十二，撤食，奏《雍雅》……"说明梁代是以十二《雅》取代了上述刘宋时期的这些乐歌。见《隋书》，第13卷，第302—303页，北京，中华书局，1973。

会仪最初的设计思想。梁武帝的改革中，人事关系的仪式化不再是元会仪的核心追求，人事对天道的拟则、遵从才是元会仪表现的重点。梁武帝对四厢乐乐器的重新制定，就是恢复了四厢乐所代表的天道背景。《文献通考》引梁武帝语：

> 今太乐有黄钟、姑洗、蕤宾、太蔟四格，号为四厢，各置五钟，别以五钟应之，然《大传》言天子出，撞黄钟，右五钟皆应，是起建丑月至建巳月也。入撞蕤宾，左五钟皆应，是起建未月至建亥月也。合二五而十之，就黄钟、蕤宾，则十二律之数备矣。晋太元中，杨蜀正四厢，宋元嘉中，钟宗之调金石，不知乎此，乃用四律，律各铸五钟，奏乐之日，各以参之，置左则缺右，置右则缺左，失之远矣。[①]

梁武帝认为，晋、宋时期，四厢乐以用四律为四厢，每律各铸五钟，别以五钟应之，总共用到了二十五钟，这是完全错误的。根据他的看法，实际上钟的总数应该是十二，由黄钟、蕤宾各自为首，分为两组。一组以黄钟为主，附属五钟，对应子丑寅卯辰巳六个月；另一组以蕤宾为主，也附属五钟，对应午未申酉戌亥六个月，正好是十二律对应十二月。《隋书·音乐志》载其重新制定的四厢乐乐器是“设十二镈钟，各依辰位，而应其律”。[②]《文献通考》载：“梁制：凡律吕十二月而各一钟。天子宫县，黄钟、蕤宾在南北，自余则在东西。黄钟厢宜用钟、磬各二十四，以应二十四气也……元会备用焉。”[③]这说明，梁代对四厢乐及其乐器的改造，完全是以拟则天道的节气为标准的。又梁武帝重新制造的十二《雅》也是以拟则天道为背景。《隋书·音乐志》载：“（梁武帝）乃定郊禋宗庙及三朝之乐……国乐以‘雅’为称，取《诗序》云：‘言天下之事，形四方之风，谓之雅。雅者，正也。’止乎十二，则天数也。”[④]明确指出十二《雅》的数目是源于“则

---

①（元）马端临《文献通考》，第140卷，第1238页，北京，中华书局，1986。

②《隋书》，第13卷，第291页，北京，中华书局，1973。

③（元）马端临《文献通考》，第140卷，第1238页，北京，中华书局，1986。

④《隋书》，第13卷，第292页，北京，中华书局，1973。

天数”。另外，梁武帝在元会仪中去除登歌这一礼乐，表面的原因是“以其颂祖宗之功烈，非君臣之所献也”，但深究起来，就会发现其中别有深意。在梁前的元会仪中，因为着眼于人事关系的确定，天道缺席，颂扬祖宗功烈的登歌成为人间权力的最高代表，这与其仪式的设计思想并不冲突；但梁代的元会仪着眼于拟则、遵从天道，对祖宗功烈的颂扬会削弱天道的尊崇地位，去除登歌无疑是解决这一问题的最好办法。总之，经过梁武帝的改造，元会仪的设计凸显出了拟则天道的思想。

梁代元会仪的拟则天道，意味着它对君主权威的追求，不以寻求礼仪的支持为重点，而是转而以寻求天道的支持为重点。乐与天道沟通的优势在这种背景下凸显出来。这也是梁武帝在元会仪改革中侧重于乐、尤其是四厢乐乐器与十二律的对应以及制定十二《雅》的根本原因。《史记·律书》：“律历，天所以通五行八正之气，天所以成孰万物也。”[①]按照中国古已有之的传统观念，十二律实际与天地阴阳之气为一体，是天道的体现。又《汉书·律历志》载：

> 五声之本，生于黄钟之律。九寸为宫，或损或益，以定商、角、徵、羽。九六相生，阴阳之应也。律十有二，阳六为律，阴六为吕。律以统气类物……吕以旅阳宣气……有三统之义焉。其传曰，黄帝之所作也……至治之世，天地之气合以生风；天地之风气正，十二律定。[②]

因此，音乐的十二律本身就是天地阴阳之道的体现。这也是梁武帝改造四厢乐及其乐器、制定十二《雅》时均以十二为单位的理论依据。元会是日、月、岁三者之始，也是天地时序的更新之始。元会仪是君臣在天地时序更新之际重新确认相互关系的礼仪，梁武帝显然是试图借助音乐十二律与天地十二月的同构，显示君主的权力来自于上天的赋予。

梁代将“相和四引”改造成“相和五引”并引入到元会仪中，主要就是为了建立起整个元会仪以乐来拟则、沟通天道的仪式系统。梁

①《史记》，第25卷，第1243页，北京，中华书局，1982。
②《汉书》，第21卷上，第958—959页，北京，中华书局，1962。

代尚能见到的“相和四引”原本是“相和六引”，包括宫、商、角、徵、羽五声。而五声与十二律共同组成了中国古代音乐学的音律体系。十二律各自具有五声。《周礼·春官·大师》载：“大师掌六律六同，以合阴阳之声。阳声：黄钟、大蔟、姑洗、蕤宾、夷则、无射。阴声：大吕、应钟、南吕、函钟、小吕、夹钟。皆文之以五声，宫、商、角、徵、羽。”①又《礼记·乐记》：“五声、六律、十二管，还相为宫也。”②“十二管”实即包含六律、六吕在内的十二律。又据上文所引《汉书·律历志》，“五声之本，生于黄钟之律。九寸为宫，或损或益，以定商、角、徵、羽”，可见五声与十二律的密切关系。更重要的是，五声也是天道阴阳之气的体现。只不过与十二律对应于十二月不同的是，五声对应的是季节。具体来说，角声对应春季，徵声对应夏季，宫声对应中央，商声对应秋季，羽声对应冬季。③梁代元会仪中对“相和五引”的使用，正是基于五声与四时的这种对应关系。从《隋书·音乐志》记载的“相和五引”歌辞情况来看，第一首为《角引》，其辞中有“萌生触发，岁在春”句；第二首为《徵引》，其辞中有“滔滔夏日，火德昌”句；第三首为《宫引》，其中有“八音资始，君五声”；第四首为《商引》，其中有“司秋纪兑，奏西音”句，第五首为《羽引》，其中有“玄英纪运，冬冰折”。④五声正是对应了四时。《隋书·音乐志》又载：“普通中，荐蔬以后，敕萧子云改诸歌辞为相和引，则依五音宫商角徵羽为第次，非随月次也。”⑤这反过来说明，梁武帝在将“相和五引”引入到元会仪中时，并非以通常的宫、商、角、徵、羽五声为序，而是以四时为序来排列五声。其目的是以五音对应四时，以十二律对应十二月，并以十二《雅》一起，共同表现元会仪对天道的拟则。

明乎于此，则不难理解为何梁代一方面重造失传的《宫引》、《角

---

①（清）孙诒让撰、王文锦、陈玉霞点校《周礼正义》，第45卷，第1832页，北京，中华书局，1987。

②（清）孙希旦《礼记集解》，第22卷，第610页，北京，中华书局，1989。

③ 关于宫声对应的时令，《淮南子·时则训》认为是季夏；《礼记·月令》中，季夏对应的仍为徵声，宫声对应的是“中央”，为五行中的“土”。这里取《礼记·月令》的看法。见何宁撰《淮南子集释》，第5卷，第405页，北京，中华书局，1998；（清）孙希旦《礼记集解》，第16卷，第460—462页，北京，中华书局，1989。

④《隋书》，第13卷，第302页，北京，中华书局，1973。

⑤《隋书》，第13卷，第302页，北京，中华书局，1973。

引》，另一方面又排除尚有留传的《箜篌引》。梁武帝对元会仪的改造，是在“思弘古乐”的背景下展开的。当时残存的相和《商引》、《徵引》、《羽引》是汉魏留传下来的古乐，它们与梁代将元会仪改造成拟则天道的新思路吻合，能够通过补造《宫引》、《角引》来完善五声体系，进而完善五声十二律的声律学体系及其与天道时序的对应关系。但原本属于“相和六引”的《箜篌引》则完全不能纳入这个体系之中。随着“相和五引”被专门用于元会仪中，其五声体系的完整性绝对不能遭到破坏，《箜篌引》只好被排除出去。这就是梁代为何将“相和六引”改造成“相和五引”的根本原因。

四

总体而言，从“相和六引”到“相和五引”的奇特转变，是“相和引”从娱乐乐歌转向仪式乐歌后，由这一仪式乐歌的根本目的与设计思路决定的结果。表面上看，这只是“相和引”乐曲数目的变化，实际上却体现了《相和引》音乐地位的变化，这是中国古代音乐史上极有意味的现象之一。

但由此引发的问题还不仅限于此。在此一现象背后，还饶有意味地隐藏了中国古代政治思想史中礼与乐之间的弹性关系。在政治思想史的研究中，礼乐通常被当作整体的考察对象。但在这一案例中，礼与乐显然并不一致，二者之间的关系甚至非常微妙。梁代“相和五引”取代“相和六引”，实际上就是元会仪中“乐”的地位超越了“礼”的结果。从这个角度来说，对“乐”的考察，除了要注意“礼”、“乐”本身之外，还要注意二者之间的关系。更进一步的是，对乐府诗中郊庙、燕射等歌辞的考察，恐怕尤其要重视于此。

作者简介：曾智安，男，1976年生，汉族，湖北省公安县人。现为河北师范大学文学院副教授，主要从事乐府诗及汉魏六朝隋唐五代文学研究，曾出版专著《清商曲辞研究》。

从音乐风格角度看乐府诗的声、辞关系

◇王　昊

（北京，首都师范大学文学院，100083）

提要：在乐府诗的声、辞结合过程中，声与辞之间的关系影响着乐府音乐的风格。本文第一部分从发生学的角度研究乐府诗声、辞结合的特殊情况，是乐府诗音乐风格形成过程中不可忽视的环节。第二、三部分着重探讨乐府诗声、辞对立存在时容易发生的现象。声、辞组合成了乐府诗的音乐，共同建构了乐府音乐的风格。而当二者发生矛盾时，则会造成风格的削弱与涣散。如果这种矛盾进一步激化，就会造成声、辞风格相悖，形成乐府诗声、辞风格不统一的现象。

关键词：乐府　音乐风格　声辞结合

中国先秦时期对音乐风格的品鉴能力，相对于其他艺术来说要成熟很多。可以说，在众多艺术形式中音乐的批评理论成熟得最早。这主要体现在《诗经》音乐风格上。由于《诗经》音乐在上古的风行及其特定的文化意义，使得人们对《诗经》音乐的风格尤为关注。如孔子曰："《关雎》，乐而不淫，哀而不伤。"其中的"乐而不淫，哀而不伤"，是通过鉴赏《诗经》音乐而体会出来的，而不仅仅是阅读文本得到的。如果说真正意义上的文学批评是从《诗经》开始的，而且《诗经》具有诗乐合一甚至是诗从属于乐的性质，那么，文学风格的品鉴主要是从音乐风格的品鉴中衍生出来的。

基于乐府诗的定义及其与音乐的关系，乐府诗的风格也存在两种情况。一种是曾经入乐的乐府诗，其风格则指声、辞结合之后而形成的总体的音乐风格。另一种是未与音乐结合的乐府诗，其风格是指以文学特色为基础而形成的在思想内容和艺术形式方面所显示出的格调和气韵。本文则是以前者为重点。如果说音乐风格是音乐的内容与形式相结合后所形成的独特风貌，具体到乐府诗的音乐风格，则是指乐府诗音乐的内容与形式结合后的特色。一般情况下，乐府诗的音乐内容，是指乐

府诗的歌辞内容，而音乐形式，则指乐府诗所用的乐调与演唱。如此可见，乐府音乐的内容，更偏向于文学性，而其形式，更偏向于音乐性。一首乐府音乐能够形成其成熟、鲜明的风格，是与其声、辞的稳定特征息息相关的。声与辞相互结合，才形成了整首乐府音乐的风格。正如任半塘所言：

> 词章凡结合音乐者，不外是歌辞，或称“曲辞”。而所谓“结合”之义则甚重要，乃词章之字句、平仄、叶韵、感情等，与音乐之抑扬、曲折、节拍、感情等，契合为一体，构成一曲调，共戴一名称。①

歌辞风格与乐曲风格不着痕迹地融为一体，才能形成一首出色的乐府作品。那么，从乐府诗的音乐风格这一角度进行研究，无疑明确地触及了当下乐府学研究的一个核心问题：乐府诗的音乐与文学之关系。本文将围绕乐府诗的音乐风格问题，对音乐形态的乐府诗进行多方位的观照。

一、声、辞结合方式中的特殊情况

关于乐府诗的声辞结合方式，前人论述颇多，探讨得也比较详备。而研究乐府诗的音乐风格，声辞结合方式问题，是无法绕开的。因为声与辞，何者为先，何者在展现乐府诗音乐风格上居首位，或者说，何者更决定了乐府诗的音乐风格，这些都要从声与辞的结合方式上说起。

关于乐府音乐的声、辞结合方式，如今学者一般认为有三种情况：由辞定声、由声定辞和选词配乐。②下面先就这三种情况分别予以简述。

先看由辞定声。即先有诗歌，后配以乐曲。这是一种非常传统的声乐结合方式。许多乐府诗都是先有了歌诗文本，然后才配以乐曲。如：

---

① 任半塘《唐代“音乐文艺”研究发凡》，《教坊记笺订》，第1页，北京，中华书局，1962。

② 王小盾《宋代声诗研究·序一》，杨晓霭《宋代声诗研究》，序言第2页，北京，中华书局，2008。

延年善歌，为新变声。是时，上方兴天地祠，欲造乐，令司马相如等作诗颂。延年辄承意弦歌所造诗，为之新声曲。①

上思念李夫人不已，方士齐人少翁言能致其神。乃夜张灯烛，设帷帐，陈酒肉，而令上居他帐，遥望见好女如李夫人之貌，还幄坐而步。又不得就视，上愈益相思悲感，为作诗曰："是邪，非邪？立而望之，偏何姗姗其来迟！"令乐府诸音家弦歌之。②

寻览乐篇，有《思归引》，傥古人之情，有同于今，故制此曲。此曲有弦无歌，今为作歌辞，以述余怀。恨时无知音者，令造新声而播于丝竹也。③

后主每引宾客对贵妃等游宴，则使诸贵人及女学士与狎客共赋新诗，互相赠答，采其尤艳丽者以为曲词，被以新声，选宫女有容色者以千百数，令习而歌之，分部迭进，持以相乐。其曲有《玉树后庭花》、《临春乐》等。④

在这种情况下，制曲者会根据歌辞的风格而创作相应的曲调，乐府诗的音乐风格是由歌辞的风格决定的。

再看由声定辞。就是所谓的"因声填辞"，这种方式在晚唐五代及以后的曲子词中应用最为普遍。而在汉魏六朝乐府诗中，也并不少见。如：

第一曰《于赫篇》，咏武帝，声节与古《鹿鸣》同。第二曰《巍巍篇》，咏文帝，用延年所改《驺虞》声。第三曰《洋洋篇》，咏明帝，用延年所改《文王》声。第四曰复用《鹿鸣》。⑤

有因弦管金石，造哥以被之，魏世三调哥辞之类是也。⑥

在相和歌辞中，这种"由声定辞"的现象很多，比如《燕歌行》，魏文帝有三首，魏明帝也有一首，则明帝所作，当是"因声填辞"。同样，魏武帝与魏明帝皆有《苦寒行》、《步出夏门行》，也可以说明

① (汉) 班固撰《汉书》，第3725页，北京，中华书局，1962。
② (汉) 班固撰《汉书》，第3952页，北京，中华书局，1962。
③ (梁) 萧统编《文选》，第712页，第2041页，上海，上海古籍出版社1986。
④ (唐) 姚思廉撰《陈书》卷六，第132页，北京，中华书局，1972。
⑤ (唐) 房玄龄等撰《晋书》，第684页，北京，中华书局，1974。
⑥ (梁) 沈约撰《宋书》卷十九，第550页，北京，中华书局，1974。

这一点。

在这种情况下，曲调的风格将会成为中心，歌辞风格一般要遵循曲调的风格，从而形成风格统一的乐府音乐。

还有另外一种情况是选辞配乐。古乐府在声辞关系上，有时存在这样一种机动灵活的配合方式：当最初的乐府音乐中声或辞有一项散佚时，或者人们只创作了一首歌辞或者曲调时，往往会找已经存在的其他声或辞，选合适者进行新的搭配。任半塘对此的解释是：

> “选词”是选现成之名人作品，不加改动；“配乐”是配入现成之声曲折，亦无改动。彼此但有选配，并无调节。合则用，不合则罢。①

这种方式，在唐代声诗中最为流行。如《云溪友议》“温裴黜”载：

> 湖州崔郎中刍言，初为越副戎，宴席中有周德华。德华者，乃刘采春女也。虽《啰唝》之歌不及其母，而《杨柳枝词》难及。……所唱七八篇，乃近日名流之咏也。滕迈郎中一首：“三条陌上拂金羁，万里桥边映酒旗。此日令人肠欲断，不堪将入笛中吹。”贺知章秘监一首：“碧玉妆成一树高，万条垂下绿丝绦。不知细叶谁裁出，二月春风似剪刀。”杨巨源员外一首……刘禹锡尚书一首：“春江一曲柳千条，二十年前旧板桥。曾与美人桥上别，恨无消息至今朝。”韩琮舍人二首……②

周德华所唱，即是据《杨柳枝》曲调而进行选词配乐的。再如：

> 益州刺史王襄欲宣风化于众庶，闻王褒有俊材，请与相见，使褒作《中和》、《乐职》、《宣布》诗，选好事者令依《鹿鸣》之声习而歌之。③

《鹿鸣》音乐在汉代是仅存的几首《诗经》音乐之一。非常流行，

---

① 任半塘著《唐声诗》上编，第172页，北京，中华书局，1982。
②（唐）范摅纂《云溪友议》，第57页，北京，中华书局，1985。
③（汉）班固撰《汉书》卷三十四下，第2821页，北京，中华书局，1962。

同时，地位也非常重要。王褒所作的新辞，选用《鹿鸣》的乐曲进行演唱，会更好地起到教化作用。王褒所作的三首诗，没有留存下来，但是，这些诗是为了宣扬风化，其风格当是庄重、典雅的，这和流传至汉代的上古《鹿鸣》乐的风格是一致的。因为《鹿鸣》乐在汉被视为雅乐，也是汉朝很重视的仪式音乐，如《东观汉记》载：

> 明帝幸南阳，祀旧宅，召校官子弟作雅乐，奏《鹿鸣》，上自御埙篪和之，以娱宾客。①

可见《鹿鸣》具有重要的政治色彩，用其来宣扬风化，是很合适的。所以，古人在进行选辞配乐时，也并非盲目地进行辞、乐搭配，而是会考虑到辞与乐的风格是否能够统一。

以上是历来为人们所大致承认的三种声辞结合方式。特别是前两种方式，历来就被认为较全面地概括了声、辞关系。如元稹在《乐府古题序》中就指出了“因声以度词”和“选词以配乐”这两种声、辞结合法。在这两种情况下，一者为乐本位，一者为诗本位，那么整首音乐风格则一者由乐决定，一者由诗决定。

但是，在承认这三种声辞结合方式之时，我们也既定了这样一个事实：歌辞与乐曲，二者存在着完全地一前一后的产生顺序，存在着直接地决定与被决定的关系。而如果我们对乐府音乐的发生与形成过程作一个大致的考察，就会发现，有些乐府音乐很难被这三种整齐划一的分类方法所涵盖。我们试看下面这则材料，分析一下唐代宫廷音乐《秦王破阵乐》的产生过程：

> 《破阵乐》，太宗所造也。太宗为秦王之时，征伐四方，人间歌谣《秦王破阵乐》之曲。及即位，使吕才协音律，李百药、虞世南、褚亮、魏征等制歌辞。百二十人披甲持戟，甲以银饰之。发扬蹈厉，声韵慷慨。②

---

①（汉）刘珍等撰，吴树平校注《东观汉记校注》卷二，第57页，郑州，中州古籍出版社，1987。

②（后晋）刘昫等撰《旧唐书·乐志》，第1059、1060页，北京，中华书局，1975。

这则材料说明了一种现象，即在歌辞配上乐府乐曲之前，就已经具有旋律，成为音乐作品了。《破阵乐》先是民间的歌谣，本来已经具有声和辞，后被太宗选入乐府，对原生态的歌谣进行了一系列的修改，包括乐曲、歌辞和舞蹈，从而形成了“发扬蹈厉，声韵慷慨”的大唐国乐。这样的话，我们就不能将歌辞与乐府曲调直接衔接，因为二者在相互配合之前，尚有很多重要的环节值得我们注意。

如果按照乐府创制的流程来进行分析，则这些宫廷或者民间的作品经历了两个状态：前乐府形态、乐府形态。以《破阵乐》为例，唐朝民间的《秦王破阵乐》歌谣，为“前乐府形态”，等诏颁乐府，经文人与乐人改造后，则是“乐府形态”。当然，具备这两种形态的乐府诗，也不在少数。再看《中山王乐》的产生过程：

> 京都士女谣称（王）叡美，造新声而弦歌之，名曰《中山王乐》。诏班乐府，合乐奏之。[1]

从材料中可以看出，《中山王乐》也存在着两种形态的变化。其在京都士女口中传唱时，已经是声辞完整的乐歌，等到进入乐府后，“合乐奏之”，则是对其乐曲方面作了一些修饰。

可见乐府诗在由“前乐府形态”变成“乐府形态”的过程中，在乐曲上是有变化的。

那么再看《晋书》所载《陇上》这首乐府音乐的形成过程：

> （陈）安善于抚接，吉凶夷险与众同之，及其死，陇上歌之曰：“陇上壮士有陈安，驱干虽小腹中宽，爱养将士同心肝。□骢父马铁瑕鞍，七尺大刀奋如湍，丈八蛇矛左右盘，十荡十决无当前。战始三交失蛇矛，弃我□骢窜严幽，为我外援而悬头。西流之水东流河，一去不还奈子何！”曜闻而嘉伤，命乐府歌之。[2]

同样，《陇上》在成为乐府音乐之前，具有一个“前乐府形态”。但是，这就让我们不得不注意到对文学研究来说一个非常重要的问题：《晋书》所录《陇上》的歌辞，是民间所唱的歌辞，还是进入乐府

① （北齐）魏收撰《魏书》，第1990页，北京，中华书局，1974。
② （唐）房玄龄等撰《晋书》，第2694页，北京，中华书局，1974。

后而形成的？乐府诗在由“前乐府形态”变成“乐府形态”的过程中，歌辞会不会有变化？通过《陇上》一诗，我们是很难推断这个问题的，但是我们可以在其他乐府诗中找到同时记载了“前乐府形态”与“乐府形态”的作品。《越人歌》的本事，即有助于我们对这个问题有更好的理解：

> 庄辛迁延盥手而称曰：“君独不闻夫鄂君子皙之泛舟于新波之中也？乘青翰之舟，极芮芘，张翠盖，而擒犀尾，班丽袿衽，会钟鼓之音毕，榜枻越人拥楫而歌，歌辞曰：‘滥兮抃草滥予昌〈核〉泽予昌州州〈馑〉州焉乎秦胥胥缦予乎昭澶秦踰渗惿随河湖。’鄂君子皙曰：‘吾不知越歌，子试为我楚说之。’于是乃召越译，乃楚说之曰：‘今夕何夕兮搴舟中流，今日何日兮得与王子同舟。蒙羞被好兮不訾诟耻，心几顽而不绝兮得知王子，山有木兮木有枝，心说君兮君不知。’于是鄂君子皙乃揄修袂，行而拥之，举绣被而覆之。①

方言的隔阂，在宫廷乐官采集地方民歌时，是常遇到的问题。但是，越语《越人歌》与楚语的《越人歌》，其主要内容不会改变。所以，内容与情感表达是相对一致的。越语歌辞可算做《越人歌》的前乐府形态。而在文本上，两者的差异是很大的。

上述现象是民歌成为宫廷乐府而发生的变化，而这种变化还存在于朝代更替、音乐变迁之际。

这种现象在魏晋相和歌中可以很明显地看到。曹魏的很多乐府歌曲，在晋朝尚可演奏。而这些乐府由魏乐至晋乐的过程中，发生了很大的变化。这些魏晋两朝皆在使用的乐府诗，可以说，它们的魏乐就是晋乐的“前乐府形态”。现从《乐府诗集》的记载上，尚可以看出它们的变动情况。

《乐府诗集》相和歌辞的记录中，有些歌辞后标明了歌辞的演奏情况，其中有两种相互关联的描述语：本辞、晋乐所奏。曹魏的相和歌，有的音乐失传或者被改易，用新编的晋乐来演奏，故称“晋乐所奏”，“本辞”是相对于“晋乐所奏”而言的，它应指汉朝时及曹魏时期乐府

① (汉) 刘向撰，向宗鲁校证《说苑校证》，第278页，北京，中华书局，1987。

所用的歌辞。那么，“本辞”的音乐与歌辞，相对于晋乐所奏乐府来说，就是“前乐府形态”，即《晋书》中称“旧辞施用者”。[①]由于没有音乐方面的记录，我们无法比较由魏乐到晋乐的发展过程中，乐曲上有了什么样的变化。但是通过歌辞文本的比对，我们可以发现一些同题的“本辞”与“晋乐所奏”歌辞发生了细微的变化。[②]正如《文心雕龙》所言：

> 凡乐辞曰诗，诗声曰歌，声来被辞，辞繁难节。故陈思称“李延年闲于增损古辞，多者则宜减之”，明贵约也。[③]

可见，歌诗在入乐过程中，其歌辞会经过乐人的改动。现试以曹操《短歌行》为例进行分析。《宋书·乐志》中记录了用晋乐演奏的《短歌行》：

> 对酒当歌，人生几何！譬如朝露，去日苦多。（一解）慨当以慷，忧思难忘。以何解愁，唯有杜康。（二解）青青子衿，悠悠我心。但为君故，沈吟至今。（三解）明明如月，何时可掇。忧从中来，不可断绝。（四解）呦呦鹿鸣，食野之苹。我有嘉宾，鼓瑟吹笙。（五解）山不厌高，水不厌深。周公吐哺，天下归心。（六解）

而《乐府诗集》中存有《短歌行》本辞：

> 对酒当歌，人生几何？譬如朝露，去日苦多。慨当以慷，忧思难忘，何以解忧，唯有杜康。青青子衿，悠悠我心。呦呦鹿鸣，食野之苹。我有嘉宾，鼓瑟吹笙。明明如月，何时可辍。忧从中来，不可断绝。越陌度阡，枉用相存。契阔谈宴，心念旧恩。月明星稀，乌鹊南飞。绕树三匝，何枝可依。山不厌高，海不厌深。周公吐哺，天下归心。

---

① （梁）沈约撰《宋书》卷二十一，第608页，北京，中华书局，1974。

② 参见崔炼农《汉魏六朝辞乐关系研究》第三章《乐府诗集》中的乐奏辞与“本辞”，上海师范大学2003年博士论文。

③ （梁）刘勰著，詹锳义证《文心雕龙义证》，第257页，上海，上海古籍出版社，1989。

《文选》中的《短歌行》与《乐府诗集》所载大体一样，只是在“青青子衿，悠悠我心”句后有“但为君故，沈吟至今”一句，这当是《文选》编撰者以本辞为底本，再参考晋乐歌辞而补录的。通过《宋志》歌辞与本辞的比较可以看出，两首乐府诗的章解的次序不同，而且《宋志》还增加了“但为君故，沈吟至今”一句，并缺少“月明星稀，乌鹊南飞。绕树三匝，何枝可依”一章。增加的一句使主题更加清晰，而减少的一章，确实感情过于悲凉，正如后世《三国演义》中刘馥所说：“月明星稀，乌鹊南飞；绕树三匝，无枝可依。此不吉之言也。”晋乐歌辞六解的情感过程大致是：一解：感慨人生短暂；二解：借酒浇愁；三解：怀念故人；四解：因怀人而使忧愁之情无法断绝；五解：引用典故叙宴饮之乐，使感情发生转变；六解：以周公勉励自己海纳百川，一统天下。由此可见，晋乐府歌辞《短歌行》的情感脉络更加清晰，风格更为浑融。不过纵观现存所有魏乐歌辞与晋乐歌辞，二者的内容大致是一样的，辞句的变化也不是很大。宫廷乐歌的传承与改造情况要比入乐的民间歌谣轻微得多。

至于乐府音乐的形成过程，《汉书》中有如下记载：

> 至武帝定郊祀之礼，祠太一于甘泉，就乾位也；祭后土于汾阴，泽中方丘也。乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。以正月上辛用事甘泉圜丘，使童男女七十人俱歌，昏祠至明。夜常有神光如流星止集于祠坛，天子自竹宫而望拜，百官侍祠者数百人皆肃然动心焉。①

由“采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴”可以看出，汉室广泛地采集地方音乐。这些音乐，就可以称为“前乐府形态”。我们现在很难看到乐府形成之前的原始歌谣文本，所以无法直接进行比较，但是，通过魏晋乐府的相和歌的情况，可知一首歌诗在经由改进过的乐曲进行演唱时，其歌辞多少会有改变。而这种改动，一方面是为了使歌辞更富文学性，别一方面，也是为了让歌辞更好地合乐。

至此，分别从声与辞的角度考察了一些乐府诗进入乐府配乐演唱

---

①（汉）班固撰《汉书》，第 1045 页，北京，中华书局，1962。

的前后变化，进而上升至音乐风格的角度，这些乐府诗在经由“前乐府形态”至“乐府形态”的过程中，在风格上会有多大程度的改变呢？

在未入乐府之前，许多歌诗都是民间自然产生的土风歌谣。所谓“自然产生”，是指这些作品都是感于哀乐、缘事而发的。这样的民歌，感情浓郁，风格鲜明。正如崔宪所说：

> 民歌在艺术上一般都有词曲简练和形式活泼的特点：词的语言生动，形象集中；曲的旋律洗练，音调鲜明。……词与曲的关系还保持着和谐统一的状态：有词就有曲，或词在曲中生。[①]

民间歌谣大多是近乎天籁之音的作品，声与辞浑然一体。乐人对民歌的加工，一般也只能是在声与辞上作一些完善性的工作，对其大致的旋律与歌辞的语言特色及主要内容，是很少大加改动以改变其风格的。因为民歌的总体风格是其最具魅力之处。正如《宋书》对清商曲形成的描述：“凡此诸曲，始皆徒歌，继而被之管弦。”[②]所谓“徒歌”，也当是具有旋律的。之后的管弦使用，也当是依照其原始旋律加以丰富和完善的。让我们再回到《陇上》一诗就可以看出，是因为民歌《陇上》具有悲伤的风格，所以才会使刘曜“闻而嘉伤，命乐府歌之”。而民歌《秦王破阵乐》，是歌颂秦王“征伐四方”的乐曲，所以，经宫廷乐人与文人改成的“发扬蹈厉，声韵慷慨”的国乐，其风格在“前乐府形态”时就已经具备了。同样，汉乐府收录的“赵、代、秦、楚之讴”，在风格上也不会有太大改变，因为汉乐府机构中，是有专门演奏地方音乐的乐工的，如《汉书·艺文志》记载汉室曾有：

> 沛吹鼓员十二人，族歌鼓员二十七人，陈吹鼓员十三人，商乐鼓员十四人，东海鼓员十六人，长乐鼓员十三人，缦乐鼓员十三人……[③]

可见，地方乐的乐工在当时汉乐府机构中也是一个非常庞大的群

---

① 崔宪《简论民歌的曲随词唱与词曲异步》，《文艺研究》2002年第4期，第102页。

②（梁）沈约撰《宋书》卷二十一，第550页，北京，中华书局，1974。

③（汉）班固撰《汉书》，第1074页，北京，中华书局，1962。

体。他们的主要任务就是演奏从地方采集上来的音乐。这样的话，采集的地方音乐经乐府加工后，还会比较好地保持原有的风格。

以上是对声、辞配合方式的一些思考。正如胡适所说，在文科方面，任何整齐划一的理论都是有问题的。传统的由辞定声、由声定辞和选词配乐三个类型，并不能完全概括所有乐府诗的形成过程。特别是由民间采集的歌谣，其原本是声辞共生的音乐作品。而这样的作品，其风格并不是在进入乐府后才形成的，而是在民间传唱时就已经具备了的。通过对声辞结合方式中特殊情况的考察，可以更好地把握乐府音乐的原生状态以及衍变为乐府音乐的过程，从中也可以体会到乐府音乐风格巨大的、永恒的魅力。

二、从乐府音乐风格看诗、乐的从属关系

当音乐与文学相结合时，有时需要文学作出妥协与让步，牺牲文学性以成全整体的音乐风格，正如格罗塞在《艺术的起源》中所说：

> 每一个原始的抒情诗人，同时也是一个曲调的作者。每一首原始的诗，不仅是诗的作品，也是音乐的作品。对于诗的作者，诗歌的辞句虽则有它自身的意义，然而对于其他的人们，在很多的地方，都以为辞句不过是曲调的荷负者而已。事实上，我们通常也是不惜牺牲诗歌的意义来成全诗歌的形式。[①]

既然把乐府诗当作一种音乐艺术，那么，乐府诗首先是一篇歌辞，其次才是一首诗歌。以音乐为依托而存在的文学与纯文学性的诗歌，也会有很多差异。大体来看，乐府歌诗属于一种“视听艺术”，不同于仅仅用来阅读的文本作品。在音乐作品中，音乐性要大于文学性，在很多时候歌辞相对于乐曲来说是次要的，处于从属地位。这就势必造成乐歌中歌辞的文学性会有所减弱。这种现象在词体中是存在的，郑樵《通志》就说：

> 今都邑有新声，巷陌竞歌之，岂为其辞之美哉，直为其声

---

①〔德〕格罗塞著，蔡慕译《艺术的起源》，第188页，北京，商务印书馆，1984。

新耳。[①]

所以他倡导“乐以诗为本，诗以声为用”。[②]但是，乐歌在实际的创作与表演中，却往往“本、用倒置”。如施议对在“唐宋词合乐所产生的流弊”这一问题上的评论：

声词相妨碍，削弱了词的艺术感染力。……在合乐歌词创作队伍中，各阶层的作者，因其创作动机不一样，文化素养以及审美趣味各不相同，歌词合乐往往出现声词相妨碍的现象。为了协律应歌，有的作者每以文词屈就于音律，产生了一些韵律不差，但“下语用字，全不可读”的作品；有的作者，虽谐音理，又有一定文化水平，但单纯为了应歌，也产生了一些无聊的“娱戏文章”。这是就作者方面讲。在广大社会的各种娱乐场所，乐坛上，歌者以及广大听众，有的仅为“悦耳”，也往往只是注重音律，而忽视文词。[③]

而这种现象，似乎是诗、乐结合而形成的音乐文学都普遍存在的。乐府诗也不例外。乐府诗的辞与乐，也同样存在着相互矛盾的一面。这主要表现在以下几个方面。

一、乐府新辞对本事的忽视。歌诗具有记事的作用，乐府诗有很多是因事制歌，所因之事，称为本事。所以，有的乐府音乐，在其乐曲与歌辞背后的本事，有着丰富的历史与文化内涵。后世在依据乐府的诗题或者乐调来创作新辞时，多依据其原有的本事。真正创立乐府古题的传统，是从西晋大量创作以文学性为本位的拟乐府时才开始的。而不是在汉代就已经形成的。曹魏时期，有很多的乐府新辞，也很少依据原辞的本事进行创作。现以《董逃行》与《陌上桑》为例。

关于《董逃行》，《后汉书》记载：

灵帝中平中，京都歌曰：“承乐世董逃，游四郭董逃，蒙天恩董逃，带金紫董逃，行谢恩董逃，整车骑董逃，垂欲发董逃，与

---

① 郑樵撰《通志·乐略·正声序论》，第626页，北京，中华书局，1987。
② 郑樵撰《通志·乐略·乐府总序》，第625页，北京，中华书局，1987。
③ 施议对著《词与音乐关系研究》，第259页，北京，中华书局，2008。

中辞董逃，出西门董逃，瞻宫殿董逃，望京城董逃，日夜绝董逃，心摧伤董逃。”案“董”谓董卓也，言虽跋扈，纵其残暴，终归逃窜，至于灭族也。[①]

这首歌诗应是当时的歌谣。后被采入乐府。崔豹《古今注》曰：

《董逃歌》，后汉游童所作也。终有董卓作乱，卒以逃亡。后人习之为歌章，乐府奏之以为儆诫焉。[②]

据崔豹的记载，将《董逃》入乐府是为了“儆诫”之意。但是，我们看《董逃》入乐府后谱写的新辞，却与“儆诫”之意相差甚远。《宋书·乐志》载晋乐相和歌：

《上谒》、《董逃行》，古词（五解）：

吾欲上谒从高山，山头危崄大难。遥望五岳端，黄金为阙，班璘。但见芝草，叶落纷纷。（一解）百鸟集，来如烟。山兽纷纶，麟辟邪。其端鹍鸡声鸣，但见山兽，援戏相拘攀。（二解）小复前行玉堂，未心怀流还。传教出门来，门外人何求？所言欲从圣道，求一得命延。（三解）教敕凡吏受言，采取神药若木端。白兔长跪捣药虾蟆丸，奉上陛下一玉柈，服此药可得即仙。（四解）服尔神药，无不欢喜。陛下长生老寿，四面肃肃稽首，天神拥护左右，陛下长与天相保守。（五解）

这首古辞应产生于汉末曹魏时期，与《董逃》本辞的产生年代相近，但是，却以神仙方术之事为题，毫无本事的痕迹。再看晋朝傅玄《董逃行历九秋篇》，则以夫妇别离为主题，而陆机则用《董逃行》来感叹人生短暂。至唐代元稹与张籍的《董逃行》，才以本事为创作素材。

再看《秋胡行》，关于这首乐府的本事，《西京杂记》曰：

鲁人秋胡，娶妻三月，而游宦三年，休还家。其妇采桑于

① （宋）范晔撰《后汉书》，第3284页，北京，中华书局，1965。
② （晋）崔豹《古今注》，第11页，北京，中华书局，1985。

郊。胡至郊而不识其妻也，见而悦之，乃遗黄金一镒。妻曰："妾有夫，游宦不返。幽闺独处，三年于兹，未有被辱于今日也。"采桑不顾，胡惭而退。至家，问："妻何在？"曰："行采桑于郊，未返。"既归还，乃向所挑之妇也，夫妻并惭。妻赴沂水而死。[①]

《秋胡行》与《董逃行》一样，有着鲜明的本事。此乐歌的创作，本是为了歌咏秋胡之妻，但是，魏武帝的"晨上""愿登"两篇，却讲游仙之事。

为何会出现乐府新辞不遵从古辞传统的现象呢？这只能从当时创作者的乐府观念的角度分析。曹魏时期，人们力图用乐府表现更多的内容，而这些内容主要通过声音的渠道来传达。所以，人们创作乐府时，关注的重点在于如何使得曲调与歌辞结合得更加完美，从而产生动听的音声，至于歌辞与曲调的深层含义，反倒是次要的。

二、破坏歌辞表达意思的完整性。以声音为主的乐府音乐，有时歌辞内容的逻辑关系显得非常紊乱。魏晋相和歌中表现得犹为明显。晋乐所奏的曹魏相和歌辞，与本辞相比，内容会有很大改易。[②]试拿曹丕的《燕歌行》为例。《宋书·乐志》载：

《秋风》、《燕歌行》，文帝词（七解）：

秋风萧瑟天气凉，草木摇落露为霜。（一解）群燕辞归鹄南翔，念君客游多思肠。（二解）慊慊思归恋故乡，君何淹留寄它方。（三解）贱妾茕茕守空房，忧来思君不敢忘。（四解）不觉泪下沾衣裳，援瑟鸣弦发清商。（五解）短歌微吟不能长，明月皎皎照我床。（六解）星汉西流夜未央，牵牛织女遥相望，尔独何辜限河梁。（七解）

这首歌诗在用晋乐表演时，分成七解。这种分法不尽合理，这样将全诗硬性地分为七个章解，割裂了全诗的逻辑关系。比如，"忧来思

① （晋）葛洪撰，向新阳，刘克任校注《西京杂记校注》，第274—275页，上海，上海古籍出版社，1991。

② 相关内容参见崔炼农《汉魏六朝辞乐关系研究》第三章《乐府诗集奏乐辞与本辞》，上海师范大学2003年博士论文。

君不敢忘”与“不觉泪下沾衣裳”本应是相关联的内容，“援瑟鸣弦发清商”与“短歌微吟不能长”也是不可分的，而晋乐唱法，破坏了这种章句之间的关联性。可见，这也是乐府诗音乐中的文学性屈从于音乐性的现象。

三、淡化歌辞的意义。很多乐府诗的歌辞，其意义被不同程度的淡化，这主要表现在如下几个方面：

首先是歌辞的意思浅俗。乐府诗中，有很多作品没有复杂的写作技法，没有深奥华丽的辞藻，也没有密集的意象，如以下这几首歌辞：

青青黄黄，雀石颓唐。槌杀野牛，押杀野羊。驱羊入谷，白羊在前。老女不嫁，蹋地唤天。侧侧力力，念君无极。枕郎左臂，随郎转侧。摩捋郎须，看郎颜色。郎不念女，不可与力。——地驱歌乐辞

陇头流水，流离西下。念吾一身，飘然旷野。西上陇阪，羊肠九回。山高谷深，不觉脚酸。手攀弱枝，足逾弱泥。——陇头流水歌辞

这两组诗，质朴简易，通俗易懂。是典型的民歌特色。再如经典的乐府古辞《江南》：

江南可采莲，莲叶何田田。鱼戏莲叶间，鱼戏莲叶东，鱼戏莲叶西，鱼戏莲叶南，鱼戏莲叶北。

这首歌辞没有复杂的文学技巧，只是细细道来，清新可人。

其次是套语的使用。所谓的套语，是指为了表演的方便而使用的程式化的歌词语言。因为作为音乐艺术的乐府诗，也是用来表演的，所以，其歌辞中也多少会含有套语的成分。如：

孔雀东南飞，五里一徘徊。——孔雀东南飞

飞来双白鹄，乃从西北来。十十五五，罗列成行。妻卒被病，行不能相随。五里一反顾，六里一徘徊。——艳歌何尝行

碧玉小家女，不敢攀贵德。感郎千金意，惭无倾城色。

碧玉小家女，不敢贵德攀。感郎意气重，遂得结金兰。——碧玉歌三首

夏口樊城岸，曹公却月戍。但观流水还，识是侬流下。

夏口樊城岸，曹公却月楼。观见流水还，识是侬泪流。——吴歌三首

敕敕何力力，女子临窗织。不闻机杼声，只闻女叹息。

问女何所思，问女何所忆。阿婆许嫁女，今年无消息。——折杨柳枝歌

唧唧复唧唧，木兰当户织。不闻机杼声，唯闻女叹息。问女何所思，问女何所忆，女亦无所思，女亦无所忆。——木兰诗二首

汉语的语言特征是一字一音，同时，存在着大量的同音字词。如果不通过阅读，光凭听觉，很难将意思彻底辨识清楚。对于乐府音乐而言，器乐声响的参与，会影响听众对歌辞的注意。同时，还有唱腔的运用，会改变歌辞的正常声调，这些都会使听众对于歌辞意思的理解产生干扰。为了能让听众更好地理解歌辞，使用常用字和浅俗语是有效的途径。另外，乐府的歌者一般是文化水平较低的乐官，为了能使歌者更好地记住歌辞以轻松表演，使用浅俗的歌辞也是很重要的。当然，还有一个重要因素，乐府歌辞有许多是从民间采集而来，其作者是普通的百姓，那么其歌辞也自然是通俗易懂的。而宫廷文人拟作民间的歌谣，也会模仿其清新的语言风格。以上这些原因，都会造成乐府歌辞意义的淡化。

而这样一来，音乐风格则主要由乐曲来决定，而非歌辞。举个简单的例子，京剧与评戏中，都有《四郎探母》这一剧目，但两者风格各异。二剧的内容是相同的，但是唱腔不同。可见，音乐形式也可以主导其音乐风格。一首歌曲所传达的信息，有时不能只从字面歌词中找，更重要的是从声音里找。在一首音乐的演奏与歌唱达到一定完美境界时，所唱文本内容只是达到这种艺术目的的手段而已。一部音乐作品，虽然由乐曲与歌辞两部分组成，乐曲是形式，歌辞是内容，音乐风格由形式与内容共同决定，但是，这种关系是辩证的，而且往往比我们想象的要复杂深刻得多。有时候，一部音乐作品所唱的歌辞并不重要，重要的是器乐演奏与唱腔等声情艺术，那么，乐曲就成了整部音乐的内容，而歌辞反倒成了形式。

三、乐府诗声、辞风格不统一的现象

乐府诗的音乐风格中，歌辞与乐曲是两个非常重要的影响因素。而二者又是可以独立存在的艺术形式，并且具有一定的风格特点。二者风格的结合，很大程度上影响着整个乐府诗音乐的风格。所以，二者的风格是如何结合以达成统一的，是很重要的问题。

声与辞，本来是共生的，所以在最初之时，肯定是非常和谐的。这里所说的“最初”，是指其原生态时期。试看现在的民歌。都是有感而发的即兴创作，辞乐共生，相伴而行。崔宪在《简论民歌的曲随词唱与词曲异步》中说：

现在各地还有旺盛生命力的民歌，主要以口头的音乐和文学形式存在。词与曲的关系还保持着和谐统一的状态：有词就有曲，或词在曲中生。①

而乐府诗的音乐创作，声与辞往往不是一种共生关系。乐人制乐，文人写辞，因此，辞、乐势必需要经过一个相互磨合、调整的过程。我们从现存一些乐府诗的音乐与歌辞的记载来看，辞与乐在风格方面的协调程度，也是有差异的。

在对乐府诗的音乐风格进行推断时，不能完全通过歌辞的风格来推断其所配音乐的风格。这是因为，在历代乐府歌诗中，有一种现象是我们不能视而不见的，那就是乐府的歌辞风格与音乐风格的不统一。

先以著名的北朝乐歌《敕勒歌》为例。此歌辞为：

敕勒川，阴山下。天似穹庐，笼盖四野。天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊。

此诗歌咏北国草原壮丽富饶的风光，饱含了对草原的热爱，充满豪情。但是，这首歌诗的真正表演效果是如何的呢？《北齐书·神武本纪下》载：

---

① 崔宪《简论民歌的曲随词唱与词曲离步》，《文艺研究》，2002 年第 4 期 102 页。

是时西魏言神武中弩，神武闻之，乃勉坐见诸贵，使斛律金作《敕勒歌》，神武自和之，哀感流涕。

如此豪迈的唱辞，却使神武“哀感流涕”，所配乐曲呈现如此风格，让人惊讶。《碧鸡漫志》中也有相关的记载：

高欢玉壁之役，士卒死者七万人，惭愤发疾，归使斛律金作敕勒歌。其辞略曰：“山苍苍。天茫茫。风吹草低见牛羊。”欢自和之，哀感流涕。①

《碧鸡漫志》补充了这样一件背景事件，让我们理解了《敕勒歌》乐曲的情感成因，但是，其声、辞风格不统一，是显而易见的。

再看隋炀帝《泛龙舟》：

舳舻千里泛归舟，言旋旧镇下扬州。借问扬州在何处，淮南江北海西头。六辔聊停御百丈，暂罢开山歌棹讴。讵似江东掌间地，独自称言鉴里游。

此诗描写了自己畅游江南的经历，轻松愉悦，但其配乐演奏的效果却不一样，《隋书·乐志》曰：

炀帝大制艳篇，辞极淫绮。令乐正白明达造新声，创《万岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《投壶乐》、《舞席同心髻》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《掷砖续命》、《斗鸡子》、《斗白草》、《泛龙舟》、《还旧宫》、《长乐花》、《十二时》等曲，掩抑摧藏，哀音断绝。②

白明达所造的乐曲是“掩抑摧藏，哀音断绝”，与《泛龙舟》歌辞的风格极不相称。

再以唐代《水调》歌为例，白居易《听歌六绝句·水调》言：

---

①（宋）王灼著，岳珍校正《碧鸡漫志校正》，第8页，成都，巴蜀书社，2000。
②（唐）魏徵等撰《隋书·志第十一》，第379页，北京，中华书局，1973。

五言一遍最殷勤，调少情多似有因。不会当时翻曲意，此声肠断为何人。

并自注曰："第五遍乃五言调，调韵最切。"《水调》歌共十一叠，前五叠为歌，后六叠为入破，白居易所说"五言一遍"，是指歌的第五章。但是我们看现存《水调》，其歌辞的第五章风格如何：

歌第一：

平沙落日大荒西，陇上明星高复低。孤山几处看烽火，壮士连营候鼓鞞。

第二：

猛将关西意气多，能骑骏马弄雕戈。金鞍宝铰精神出，笛倚新翻水调歌。

第三：

王孙别上绿珠轮，不羡名公乐此身。户外碧潭春洗马，楼前红烛夜迎人。

第四：

陇头一段气长秋，举目萧条总是愁。只为征人多下泪，年年添作断肠流。

第五：

双带仍分影，同心巧结香。不应须换彩，意欲媚浓妆。

白居易欣赏《水调》音乐，认为第五叠最为怨切，但是，我们如果看其歌辞就会发现，《水调》的"五言调"并非哀怨之辞，反倒最为怨切的是第四叠"陇头"一首。之所以"声肠断"，并非因辞，而是因歌者之唱腔与乐人之弹奏。这也是乐府声、辞风格不相协调的一个典型例子。

同样，可以再看白居易的《听歌六绝句·何满子》：

世传满子是人名，临就刑时曲始成。一曲四调歌八叠，从头便是断肠声。

白居易听《何满子》音乐的开头便是"断肠声"，但是现存唐代的《何满子》歌辞中，虽然很多歌辞是有悲伤的情感，但也有几首敦煌歌

辞则很难想象是用《何满子》这样的“断肠声”演奏的，如：

平夜秋风凛凛高。长城侠客逞雄豪。手执刚刀利如雪，腰间恒垂可吹毛。

城傍猎骑各翩翩。侧坐金鞍调马鞭。胡言汉语真难会，听取胡歌甚可怜。

这两首辞，一首言“逞雄豪”的侠客，别一首言翩翩骑手打猎之事，语言豪迈轻快，并无悲伤之感。

再看白居易《桂华曲》：

可怜天上桂华孤，试问姮娥更要无。月宫幸有闲田地，何不中央种两株。

《桂华曲》的本事是：“白居易苏州所作。苏之东城，古吴都城也，今为樵牧场。有桂一株，生于城下，惜其不得地而作曲。音韵怨切，听辄动人。”细读此诗，并未感觉有太多的哀怨情绪，倘无本事记载，尚觉此诗有些许诙谐。此诗谱曲之后，才显现出“音韵怨切”的特点。具体的音乐面貌白居易也有描述，他在《醉后听唱桂华曲》中说：

桂华词苦意丁宁，唱到嫦娥醉便醒。此是世间肠断曲，莫教不得意人听。

又在《听都子歌》中云：

都子新歌有性灵，一声格转已堪听。更听唱到嫦娥字，犹有樊家旧典刑。

从这两首诗中，可以看出《桂华曲》的风格哀怨，被白居易称为“肠断曲”，而歌辞却并非肠断之辞。另外，此曲最大的特色在演唱上，集中表现在“嫦娥”二字的唱法。此二字的唱法是最能表现全曲哀怨风格的。但是，此乐的歌辞绝非肠断之辞，而诗中的“嫦娥”二字，也并非是全诗的“诗眼”，而却将此二字唱得最为动情，当是音乐与歌唱方面的规制。

最后来看刘禹锡的《竹枝辞》。白居易《忆梦得》中注曰：“梦得能唱竹枝，听者愁绝”，《竹枝词》曲调较为哀怨，正如刘禹锡《堤上行》中所说：“《桃叶》传情《竹枝》怨。”苏辙也说过：

> 舟行千里不至楚，忽闻竹枝皆楚语。楚言啁哳安可分，江中明月多风露。
>
> 连舂并汲各无语，齐唱竹枝如有嗟。不知歌者乐与悲，远客乍闻皆掩泣。

《竹枝》的歌声是非常悲伤的，即使不懂歌辞，也会令人哭泣。如果细检刘禹锡所创作的十几首《竹枝》，几乎每首都是清新的风格，很少有哀怨之辞，而其所唱《竹枝》却可以令“听者愁绝”，自然也是片面强调了唱腔上的风格表现，以致与歌辞的风格不太协调。白居易是注意到了这一点的，所以他强调《竹枝》的声、辞风格统一：

> 江畔谁人唱竹枝，前声断咽后声迟。怪来调苦缘词苦，多是通州司马诗。

通州司马指的是元稹，但是元稹的《竹枝》没有流传下来。所以很难欣赏到真正的“辞苦”的《竹枝》诗是什么风貌了。白居易认为“调苦缘词苦”是文人的思路，他认为歌辞才是乐曲的内核，打动人心，就要从歌辞的内容到音乐的技艺，由内而外地形成统一的风格去感染听者。

通过《敕勒歌》一直到《竹枝词》，大量事实可以证明，在乐府中声、辞风格不统一的现象绝非偶然，而是经常发生的。李昌集在评论从音乐风格来判定词之源起的问题时，提到：

> 音乐的美学风格与歌词的语文形态无必然联系，甚至与文学内容也无必然的对应，“轻飏”“流荡”之歌曲经歌唱者的技术处理，也可能形成截然相反的审美效果。

所以，他认为：

> 今言“词体起源”者每言音乐的“艺术风格”与歌词语文形

态的关系，言“新靡艳丽”的新乐曲，“呼唤了长短句新歌词的产生”，既不符合音乐与歌辞之语文形式关系的一般原理，也不符合既有的历史事实。[①]

这让我们对音乐文学的声、辞关系有了更深的思考。古代关于音乐风格的记载，多有“快耳目”这样的形容语，可见音乐最主要的目的是达到听觉与视觉方面的效果。为了满足这种效果，宁可完全忽视文辞的重要性。白居易所提出的“调苦缘词苦”的创作理念，只是文人的一厢情愿。当乐人进行实际的音乐表演时，更注重整体的风格效果，而不会将歌辞风格凌驾于整体音乐风格之上。这就往往导致乐风与文风相悖的现象。当然，我们必须承认的是，当歌辞风格与乐曲风格达到高度统一时，所形成的音乐才是最完美的。

小　结

本论文将乐府诗作为音乐艺术来研究，以乐府诗音乐风格为中心，对相关问题进行考察。乐府音乐风格的记录情况，虽然繁杂但是极为丰富，为研究乐府的音乐情况提供了很好的材料。歌辞是乐府诗音乐的重要组成部分。而声乐、器乐与歌辞的关系，是值得深入研究的问题，三者共同组成了一首乐府音乐。而许多乐府音乐在形成之前，声、辞是相伴相生、密切融合的。这也反映了音乐作品的天然自生状态。而在成熟的乐府诗作中，声与辞往往会发生冲突，于是就有了从属关系的问题，声与辞何者居主要地位，是值得分析的，同时，这种观念也会影响音乐文学的创作和发展。在具体的作品中，由于声、辞的主次地位之争，往往会产生乐府诗的声、辞风格不统一的现象，这样的作品，就不是一部成功的音乐文学创作。

综上所述，本文从乐府诗的音乐风格的角度对这种音乐文学进行剖析，在重重剖析中，一直围绕着一个问题，那就是诗与乐的关系问题。从上面的论述可以看出，声、辞关系问题在乐府的发展史上是值得深入研究的。诗本位还是乐本位，这种矛盾冲突一直贯穿着乐府的发展历程，也一直困扰着乐府的创作者、欣赏者与后世的研究者。本文只是

① 李昌集《〈苏幕遮〉的乐与辞——胡乐入华的个案研究与唐代曲子辞的声、词关系探讨》，《中国文化研究》，2004年第2期第28页。

一个初步的尝试，尚待进一步的思考。

作者简介：王昊，1984年出生，河北省廊坊市人，首都师范大学文学院07级硕士研究生，师从吴相洲教授，研究方向为唐宋文学。

两汉黄门乐新考

◇ 杨唯伟

（芜湖，安徽师范大学，241000）

提要：本文主要将两汉的黄门乐人分为黄门鼓吹人员、黄门骑吹人员、黄门倡等，并就西汉与东汉分别加以讨论，重点在前人研究不足的制度方面以及其他一些忽视或认识错误的地方提出新的见解。目的在于使人们重新认识某些旧有观念，对黄门乐有更加清晰、正确的把握。

关键词：黄门乐　黄门鼓吹　黄门倡

提起汉代的黄门乐，最为人熟悉的莫过于东汉的黄门鼓吹，实际上其内容远不止于此，大体包括黄门鼓吹、黄门骑吹、黄门倡等。西汉的黄门乐由于资料较少，前人很少注意，当代学者虽有一些研究但仍显不足。对于东汉黄门乐，人们往往多瞩目黄门鼓吹，忽略了其他方面，即便是研究最多的黄门鼓吹，也仍然还有许多遗漏不当的地方，特别是制度上还有不少认识疏误之处，这些都是本文要着重讨论的。

一

关于西汉的黄门鼓吹，文献中记载甚少，常为人所提及的有：《西京杂记》卷四："汉朝舆驾祠甘泉、汾阴，备千乘万骑，太仆执辔，大将军陪乘，名为大驾。……黄门前部鼓吹，左右各一部，十三人，驾四。"①此事应当在汉武帝朝，由此我们知道武帝时已有"黄门鼓吹"并且是用作出行仪仗的。这种仪仗用鼓吹，起自汉初。《汉书・叙传》："始皇之末，班壹避地于楼烦，致马、牛、羊数千群。值汉初定，与民无禁，当孝惠、高后时，以财雄边，出入弋猎，旌旗鼓吹，年百余岁，

① 刘歆撰、葛洪集，向新阳、刘克任校注《西京杂记校注》，第218、220页，上海，上海古籍出版社，1991。

以寿终。”同时这也是汉代鼓吹的最早记载。这种情形在司马相如的《子虚赋》中亦有描述：“于是乃相与獠于蕙圃……浮文鹢，扬旌栧。张翠帷，建羽盖。罔瑇瑁，钩紫贝。摐金鼓，吹鸣籁。榜人歌，声流喝。”郭璞曰：“金鼓，钲也。”张揖曰：“籁，箫也。”[①]此虽无鼓吹之名，却有鼓吹之实。这里写道楚王出猎用鼓吹与上文班壹弋猎“旌旗鼓吹”只有规模的大小但无本质的区别（《子虚赋》虽为文学虚构，亦必有现实基础）。从以上来看，武帝时鼓吹被普遍用于地方豪强、帝王弋猎、祠祀的出行仪仗。鼓吹的仪式作用极被看重，还有一例可以说明：《太平御览》卷五百六十七：“《晋中兴书》曰：汉武时，南平百越，始置交阯、九真、日南、合浦、南海、郁林、苍梧，凡七郡。立交阯刺史。以州边远，山越不宾，宜加威重，故刺史辄假节，七郡皆加鼓吹。”[②]这里提到“宜加威重”，所以要用鼓吹，显然不是普通的用于娱乐，而是借助鼓吹隆重的礼仪作用以加强朝廷对边地的镇抚。正是由于鼓吹的这种特性，所以皇帝自然非常看重。武帝时的黄门鼓吹，其职责仅在于出行而已，这与承担多种音乐表演职能的东汉黄门鼓吹是不一样的。这一点必须明确。那么，这种“鼓吹”何以会和“黄门。”联系到一起了呢？《通典·职官三》：“凡禁门黄闼，故号黄门。”[③]《汉书·元帝纪》：“诏罢黄门乘舆、狗马。”师古曰：“黄门，近署也，故亲幸之物属焉。”《汉书·苏武传》颜师古注曰：“黄门驸马，天子驸马之在黄门者。附，副也。《金日磾传》曰‘养马于黄门’也。”《汉书·吾丘寿王传》：“诏使从中大夫董仲舒受《春秋》，高才通明。迁侍中中郎，坐法免。上书谢罪，愿养马黄门，上不许。”师古曰：“请于黄门供养马之事。”[④]由以上可知，“黄门”是皇帝所居禁中，所管辖大多与其生活密切相关，而且还是为帝王豢养马匹的重要部门。黄门为皇帝出行提供服务是理所当然的，不仅职责所及，还可以提供马匹等物质保障。如此，将鼓吹仪仗交由黄门统领也很自然了。况且黄门本身也有许多倡人具备提供音乐服务的能力，这一点下文将论及。

最初的黄门鼓吹是作为大驾仪仗的一部分而存在的，并不是一个

---

①（梁）萧统编、（唐）李善注《文选》，第7卷，第121页，北京，中华书局，1977。

② 李昉编《太平御览》，第2562页，北京，中华书局，1960。

③《通典》，第549页，北京，中华书局，1988。

④《汉书》，第281、282页，第2794页，北京，中华书局，1962。

专门的音乐机构。有学者认为它类似于隋唐的“部乐”，“不能算是官署或机构的名称”，[①]这种说法是很正确的。这时的“黄门鼓吹”仅是特定场合下的一种音乐组织形式。至于武帝之后有没有新的发展，其内涵有没有扩大，这方面的记载十分缺乏。不过有一则材料常引起人们注意。《汉书·史丹传》云：“丹进曰：‘凡所谓材者，敏而好学，温故知新，皇太了是也。若乃器人于丝竹鼓鼙之间，则是陈惠、李微高于匡衡，可相国也。”服虔曰：“二人皆黄门鼓吹。”[②]对于后汉服虔的说法，今人多表示赞同。有人甚至认为“黄门鼓吹……后来逐渐发展成为可以娱人于丝竹鼓鼙之间的倡优一类。”[③]笔者以为，服虔虽离西汉未远，但他以东汉的“黄门鼓吹”概念来比方西汉的可能是存在的。因此，并不能十分肯定其时已包括娱人之倡优在内。但是，二人作为黄门乐人的身份应当是可信的。

那么，西汉的黄门鼓吹隶属何人主管呢？文献没有直接说明，大概由黄门令统领。孙尚勇对这一问题则提出一个新说，认为隶属“黄门冗从仆射”，[④]其主要依据为，卫宏《汉官旧仪》卷上：

> 黄门令领黄门谒者。骑吹曰冗从，仆射一人，领髦头。”

《宋书·乐志一》：

> 《建初录》云，《务成》、《黄爵》、《玄云》、《远期》，皆骑吹曲，非鼓吹曲。此则列于殿庭者为鼓吹，今之从行鼓吹为骑吹，二曲异也。

根据以上材料，孙氏认为“因知汉世黄门冗从仆射领有骑吹，服务于乘舆仪仗，时称作冗从。骑吹亦为鼓吹，黄门骑吹冗从，实际上就是后来的所谓‘黄门鼓吹’”。[⑤]《汉官旧仪》所记的黄门冗从仆射辖下骑吹确实是为乘舆服务的，孙氏提供了很重要的一条材料。他根据《宋

---

① 黎国韬《汉唐鼓吹制度沿革考》，《音乐研究》，2009年第5期，第54页。
② 《汉书》，第3376页，北京，中华书局，1962。
③ 黎国韬《汉唐鼓吹制度沿革考》，《音乐研究》，2009年第5期，第54页。
④ 孙尚勇《黄门鼓吹考》，《黄钟》，2002年第4期，第13页。
⑤ 孙尚勇《黄门鼓吹考》，《黄钟》，2002年第4期，第13页。

志》所引《建初录》的说法，以为凡从行鼓吹便是骑吹。因此，服务于乘舆的“黄门鼓吹”自然也是骑吹，便由黄门冗从仆射管辖了。但是这个论断明显不正确。据王运熙先生考证鼓吹与骑吹的区别，在于“乐人从行时所乘工具的不同”。[1]王先生罗列数条材料加以证明，这里不烦举了。上面所引《西京杂记》的记载中明言黄门前部鼓吹，“左右各一部，十三人，驾四”。所谓“驾”，即乘车之意，而且《西京杂记》中对乘坐工具分为“骑”和“驾”两类，非常分明。因此，黄门鼓吹乘坐的是车。《后汉书·百官三》：“中黄门冗从仆射一人，六百石。本注曰：宦者。主中黄门冗从。居则宿卫，直守门户；出则骑从，夹乘舆车。”[2]这里讲的很明显骑吹冗从为骑马。卫宏《汉官旧仪》卷上也有相似记载，可证这也是西汉的制度。因此，《建初录》所谓鼓吹与骑吹的区别显然是错误的，早在郭茂倩已指出“不独列于殿庭者名鼓吹也”。[3]由此，我们知道“黄门鼓吹”与“黄门骑吹冗从”并非一物，孙氏的观点自然不能成立了。

尽管如此，孙氏给我们的启发在于，除了黄门鼓吹外，西汉用于乘舆仪仗的尚有其他音乐组织。如上文的“黄门冗从”，除此之外，卫宏《汉官旧仪》还记载：“冗从吏仆射，出则骑从，夹乘舆车。居则宿卫直守，省中门户。”纪昀注曰：“按，《续汉书·百官志》：‘中黄门冗从仆射一人，六百石。’此句首疑脱‘中黄门’三字，‘吏’字疑亦衍文。”[4]此条上一条言“中黄门，持兵三百人侍宿”，则此条亦当记中黄门事，纪昀的说法应是正确的。而且下文又述及“黄门冗从仆射”，所以也不可能指“黄门”。那么，东汉的“中黄门冗从仆射”在西汉便已存在了。所谓“中黄门”，《汉书·百官公卿表上》云：“少府，秦官，掌山海池泽之税，以给共养，有六丞。……又中书谒者、黄门、钩盾、尚方、御府、永巷、内者、宦者八官令丞。诸仆射、署长、中黄门皆

---

① 王运熙《乐府诗述论（增订本）》，第238页，上海，上海古籍出版社，2006。

②《后汉书》，第3594页，北京，中华书局，1965。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第16卷，第224页，北京，中华书局，1979。

④ 卫宏《汉官旧仪》，《文渊阁四库全书》，第646册，第3页，台湾，商务印书馆，1985。

属焉。”颜师古注曰：“中黄门，奄人居禁中在黄门之内给事者也。”[①]由此，“中黄门”应是黄门的一个下属机构。这样，“黄门冗从仆射”、“中黄门冗从仆射”都是黄门属下管理骑吹的官员。现在，我们可以总结出西汉与黄门有关用于出行仪仗的音乐人员：黄门鼓吹、黄门冗从、中黄门冗从。前一种形式为鼓吹，乘车；后两种为骑吹，乘马。这一点似乎是前人所未论及的，因此有必要强调一下。

上文论述了黄门鼓吹、骑吹的职责与隶属等问题，那么，西汉的黄门鼓吹其规模如何呢？前面所引武帝大驾祠甘泉、汾阴中明确记载黄门前部鼓吹“左右各一部，十三人”。既有“前部”自当有“后部”，《西京杂记》明显遗漏了。直接有关西汉仪仗鼓吹的情况文献中再没有记载了，但是可以从后代的一些记录来推知一些。《晋书·舆服志》中有“中朝大驾卤簿”[②]的相关情况，所谓“中朝”即指西晋，而西晋基本上继承了汉魏以来的制度，所以可以据此来探知西汉黄门鼓吹的规模。开首其云：“先，象车鼓吹一部，十三人，中道。”又云：“象车，汉卤簿最在前。武帝太康中平吴后，南越献驯象，诏作大车驾之，以载黄门鼓吹数十人。”《西京杂记》云：“象车鼓吹，十三人，中道。”[③]那么所谓“象车鼓吹”实际上也是黄门鼓吹的一部分，且人数与西汉一致。《舆服志》又云：“次，黄门前部鼓吹，左右各一部，十三人，驾驷。”参之《西京杂记》亦与前汉相同。又云：“黄门后部鼓吹，左右各十三人。”此为《西京杂记》所漏载。综合以上，我们得出象车鼓吹一部、黄门前后部鼓吹各二部，每部十三人，共五十六人。按，汉晋时期皇帝祠祀出行分为大驾、法驾、小驾三种，大驾规模最大，用员亦最多。其中大驾、法驾均有黄门鼓吹的参与，因此只要考知大驾用鼓吹的人数即可知其最大规模。以上这五十六人便是西汉黄门鼓吹可能的最大人数了。《后汉书·安帝纪》李贤注引《汉官仪》曰：“黄门鼓吹百四十五人。”[④]这是东汉时的规模，西汉的人数尚不足其一半，说明二者的差别是很明显的。至于黄门骑吹人员的规模，因史无明文便无从知晓了，想来应不会超过鼓吹人员。

西汉时期，与黄门有关的还有一类音乐人员，即“黄门倡”。如

① 《汉书》，第731页，北京，中华书局，1962。
② 见房玄龄《晋书》，第756—760页，北京，中华书局，1974。
③ 《西京杂记校注》，第218页，上海，上海古籍出版社，1991。
④ 《后汉书》，第208页，北京，中华书局，1965。

《汉书·礼乐志》云："是时，郑声尤甚。黄门名倡丙强、景武之属富显于世。"①《汉书·召信臣传》："竟宁中，征为少府，列于九卿，奏请上林诸离远宫馆稀幸御者，勿复缮治共张，又奏省乐府、黄门倡优诸戏。"②关于这些黄门倡优人员的归属及性质，近年的文章中主要有两种看法，一种认为黄门倡都应该隶属乐府；③一种认为完全没有进入乐府编制。④笔者以为这两种说法都有一定问题，未能很好反映真实情况。事实上，黄门中倡优的情况是比较复杂的。看下面一则材料：

> 时有幸倡郭舍人，滑稽不穷，常侍左右，曰："朔狂，幸中耳，非至数也。臣愿令朔复射，朔中之，臣榜百，不能中，臣赐帛。"乃覆树上寄生，令朔射之。朔曰："是窭薮也。"舍人曰："果知朔不能中也。"朔曰："生肉为脍，干肉为脯；著树为寄生，盆下为窭薮。"上令倡监榜舍人，舍人不胜痛，呼謈。⑤

上文中的"倡监"，陈直以为"倡监谓黄门倡监也，当属于黄门令"。⑥笔者以为陈说良是。因为乐府远在郊外上林苑，若其有"倡监"之职不可能随时陪侍左右或宣之即到，而黄门为皇帝近署，具备这种条件。这里还应当注意的是"幸倡郭舍人"，"幸倡"，颜师古注曰："倡优之见幸遇者也。"⑦但是倡优并非其唯一身份，正式的称呼是"舍人"。《汉书·高祖本纪》颜师古注曰："舍人，亲近左右之通称也。后遂以为私属官号。"⑧上引《东方朔传》又云："舍人恚曰：'朔擅诋欺天子从官，当弃市。'"既然所谓"倡监"为黄门倡监，那么郭舍人就应当是黄门倡人，但是他的另一重身份却是皇帝的属官。这似乎告诉人们，所谓"黄门倡"不一定是一个专任的工作，而是可以由其他人员兼任。又，《汉书·李延年传》云："李延年，中山人，身及父母兄弟皆故倡也。延

---

①《汉书》，第1072页，北京，中华书局，1962。
②《汉书》，第3642页，北京，中华书局，1962。
③ 见孙尚勇《黄门鼓吹考》。
④ 许继起《汉代黄门乐署考》，《云南艺术学院学报》，2002年第4期，第26页。
⑤ 班固撰，颜师古注《汉书》，第65卷，第2844页，北京，中华书局，1962。
⑥ 陈直《汉书新证》，第353页，天津，天津人民出版社，1979。
⑦ 班固撰，颜师古注《汉书》，第65卷，第2845页，北京，中华书局，1962。
⑧ 同上，第21页。

年坐法腐刑，给事狗监中。”[①]所谓“狗监”，应当是黄门属下官吏。《汉书·金日磾传》：“日磾以父不降见杀，与母阏氏、弟伦俱没入官，输黄门养马，时年十四矣。……上奇焉，即日赐汤沐衣冠，拜为马监，迁侍中、驸马都尉、光禄大夫。”[②]黄门多养狗马，有马监自当有狗监。李延年原本即或为黄门倡而又给事狗监，这也说明其倡优身份的复杂。以上二例可以证明黄门倡都属于乐府是不正确的。另一方面，同为朝廷内具有音乐职能的部门乐府与黄门，它们之间具有一定联系是很自然的。上文提及的黄门名倡景武还有另一个身份：《汉书·张放传》：“知男子李游君欲献女，使乐府音监景武强求不得，使如康等之其家，贼伤三人。”孟康曰：“音监，监主乐人也。”[③]这似乎可以说明乐府中监主乐人的官职名为“音监”而非“倡监”，上文的“倡监”确实应属黄门。景武正式的职务是乐府音监，可能由于技艺出众被选调进黄门，成了所谓“黄门名倡”。这证明黄门中的部分倡人确是来自乐府，不可谓与乐府无关。另外，笔者也颇怀疑乐府对黄门的人员贡献尚不只于此，哀帝罢乐府的乐人中有“诏随常从倡十六人”、“秦倡员二十九人”、“诏随秦倡一人”[④]等工倡。所谓“诏随”，可能是令其跟从皇帝左右的意思。《周书·姚僧垣传》云：“比至华州，帝已痊复。即除华州刺史，仍诏随入京，不令在镇。”[⑤]这里就是跟随皇帝在京之意。既有“诏随”的，自有不令“诏随”的，上文“秦倡员”便可证明。“诏随”的毕竟是少数，他们跟从皇帝左右编入黄门成为“黄门倡”是有可能的。当然，这仅是笔者的推测，并没有直接证据。

综上，“黄门倡”是黄门内专为帝王提供娱乐服务的乐人，其人员来源是比较复杂的。大概只要具有相当水准被皇帝赏识便可供职于黄门，至于出处是没有什么限制的，并不局限于乐府，同时很多人是以兼职的身份服务。这说明黄门倡并没有一个专门机构、编制，其人员流动性应较大，仅有“倡监”负责日常管理工作。黄门倡与黄门鼓吹是黄门内的主要乐人，但二者职责不同，互不隶属，是并列的两类人员。

---

① 班固撰，颜师古注《汉书》，第65卷，第3725页，北京，中华书局，1962。

② 同上，第2959、2960页。

③ 同上，第2655页。

④ 班固撰，颜师古注《汉书》，第22卷，第1073、1074页，北京，中华书局，1962。

⑤ 令狐德棻《周书》，第843页，北京，中华书局，1971。

二

对于东汉的黄门乐，最为人关注的当然是黄门鼓吹。这一时期与西汉相比最大的不同，即其职责和规模的扩大。除了皇帝出行仪仗之外，丧礼、册封、宴乐等场合均有黄门鼓吹参与。对于这一点前人多有论述。东汉的黄门鼓吹很大程度上具有了西汉乐府的部分职能，成为太予乐外最重要的音乐部门。

东汉黄门鼓吹，前人对其职责与内容等方面讨论较多，但在制度方面尚显不足，下文即着重就此提一点笔者的个人意见。关于此时黄门鼓吹的隶属，最早记录的为《唐六典》，卷十四注云："后汉少府属官有承华令，典黄门鼓吹百三十五人、百戏师二十七人。"[①]此后《通典》、《玉海》等书皆本此。关于这条记载前人一直没有任何异议，成为经常引用的重要依据。但事实上其表述是不准确的。承华令在汉代并非属于少府，考其职实源于西汉。《汉书·百官公卿表上》云："水衡都尉，武帝元鼎二年初置，掌上林苑，有五丞。属官有上林、均输、御羞、禁圃、辑濯、钟官、技巧、六厩、辩铜九官令丞。"注引《汉旧仪》曰："天子六厩，未央、承华、騊駼、骑马、輅軨、大厩也，马皆万匹。"[②]又云："太仆，秦官，掌舆马，有两丞。属官有大厩、未央、家马三令，各五丞一尉。又车府、路軨、骑马、骏马四令丞。又龙马、闲驹、橐泉、騊駼、承华五监长丞。"[③]

由上引可以看出，西汉时水衡都尉下有六厩令，六厩中有承华厩，其职责为主管皇帝舆马。同时，太仆卿下又有承华监与承华厩执掌相近。另外，从建制上讲，水衡都尉下的承华厩属于六厩令的下一级单位，其长官职名虽未提及，但查西汉制度，"令"的下一级主管多称丞、仆射、监等，无论如何是不会称"承华令"的。而太仆辖下则很明显称"承华监长"。如此，西汉虽有承华，但无"承华令"之称。无论承华厩还是承华监，均与少府无涉，显非少府属官。

及至东汉，《后汉书·百官二》云："右属太仆。本注曰：旧有六厩，皆六百石令，中兴省约，但置一厩。后置左骏令、厩，别主乘舆

① 《唐六典》，第295页，西安，三秦出版社，1991。

② 《汉书》，第735、736页，北京，中华书局，1962。

③ 同上，第729页。

御马，后或并省。”刘昭注引《古今注》曰：“汉安元年七月，置承华厩令，秩六百石。”[①]《后汉书·顺帝纪》云：“秋七月，始置承华厩。”注引《东观汉纪》曰：“时以远近献马众多，园厩充满，始置承华厩令。”[②]东汉时由于简省官职，起初并没有承华令，自顺帝时方才设立。承华令沿袭前汉归属太仆是没有问题的，而且遍查少府属官也确实无此职。所以，《唐六典》关于承华令属少府的说法是错误的。那么，其致误的原因为何呢？或许因为太仆、少府都为掌管车服器物的机构，而且都有豢养马匹的职能，所以可能因此而弄混其属官。另外，还有一重原因也会造成误会。《后汉书·百官三》：“孝武帝初置水衡都尉，秩比二千石，别主上林苑有离宫燕休之处，世祖省之，并其职于少府。每立秋貙刘之日，辄暂置水衡都尉，事讫乃罢之。”[③]西汉水衡都尉有承华厩，既然东汉并其职于少府，当然可以称“少府属官有承华令”了。但是，水衡都尉一职仅仅在每年立秋行“貙刘”礼时方才暂设，礼毕便罢去。如果承华令是水衡属官，则亦为每年一置的临时官职，而黄门鼓吹是常设部门，怎会受其领属呢？《后汉书·百官三》又云：“又省水衡属官令、长、丞、尉二十余人。”[④]则东汉时水衡规模较西汉大为缩减，有没有承华厩都成问题。上文所述顺帝始置承华令，《后汉书·百官志》注记此事在“太仆”下，当属太仆无疑。汉安元年以前朝廷根本无承华令，此后则属太仆。因此，承华令应当与水衡都尉无关，那就更称不上隶属少府了。

以上澄清了承华令归属的问题，那么黄门鼓吹何时转属太仆呢？这似乎不成问题，顺帝汉安元年始置承华厩，所以自当在此之后。但事实上可能并没有这么简单。《后汉书·安帝纪》：“永初元年……壬午，诏太仆、少府减黄门鼓吹，以补羽林士。”[⑤]永初元年即公元107年，顺帝汉安元年为公元142年，则此事在承华令设立之前。文中提及“太仆”，似乎透露出黄门鼓吹与太仆的密切关系。那么，会不会因为太仆主管舆马而黄门鼓吹服务于仪仗需其调度，所以诏太仆减黄门鼓吹呢？这种观点看似合理，实则不然。黄门鼓吹作为仪仗出行，主要用于大驾

---

①《后汉书》，第3582页，北京，中华书局，1965。

② 同上，第272页。

③ 同上，第3600页。

④ 同上。

⑤《后汉书》，第208页，北京，中华书局，1965。

和法驾。大驾即前文武帝祠甘泉、汾阴之类。而法驾则为“祀天南郊则法驾，用三十六乘。河南尹、执金吾、雒阳令奉引，奉车郎御，侍中参乘。前驱有九斿云罼，凤凰车，闟戟车，皮轩车，鸾旗车，后有金钲车，黄钺车，黄门鼓车。黄门令校驾，祀天南郊。”[①]不论大驾或法驾都是用于祭祀等重大场合，因此是不会减省的。而且据《晋书·舆服志》所记中朝大驾卤簿来看，其中黄门鼓吹自西汉至西晋确实未有缩减。那么，诏减的是什么呢？笔者以为应当是服务于娱乐的黄门鼓吹。东汉时尚不仅此一次，《北堂书钞》卷一百三十引《东观汉纪》曰：“国家离乱，大厦未安，黄门旧有鼓吹，今宜罢去。”[②]当与此条参看。

这样，太仆既然不是作为车马提供者的身份参与减省，那么必定与黄门鼓吹有行政上的联系。可能早在此时已为太仆属官所辖了。如果这个推测不错的话，在承华令设置之前又属何官呢？查《后汉书·百官二》：“未央厩令一人，六百石。本注曰：主乘舆及厩中诸马。长乐厩丞一人。”又云：“右属太仆。本注曰：旧有六厩，皆六百石令，中兴省约，但置一厩。后置左骏令、厩，别主乘舆御马，后或并省。”[③]所谓“中兴省约，但置一厩”即为“未央厩”，那么很有可能在承华令设立前黄门鼓吹是由未央令来统领的。以上虽是笔者的一种推测，但也并非完全无据，至于究竟如何只能以俟知者了。

王运熙先生在论东汉乐府官署时，曾明确称“其一为太予乐署……其二为黄门鼓吹署。”[④]这种说法流行颇广，似乎已成约定俗成的提法了。事实上，东汉时期并无“黄门鼓吹署”这一机构。不仅文献中没有记载，而且与领属承华令矛盾。因为，在东汉时期“署”是“卿”的下一级机构。如《后汉书·百官二》云：“右属光禄勋。本注曰：职属光禄者，自五官将至羽林右监，凡七署。”[⑤]又，《百官三》中黄门署长、画室署长、玉堂署长等与太医令、黄门令等并列，为同级官职。承华令为太仆卿的下一级官员，若黄门鼓吹有“署”则级别相同，如何领属呢？因此，这种说法既无文献依据又与现有记载冲突。顺便指出的

① 杜佑《通典》，第370页，北京，中华书局，1984。

② 虞世南《北堂书钞》，第516页，北京，中国书店，1989。

③《后汉书》，第3581、3582页。

④ 王运熙《乐府诗述论（增订本）》，第186页，上海，上海古籍出版社，2006。

⑤《后汉书》，第3578页，北京，中华书局，1965。

是，东汉黄门鼓吹虽与西汉乐府职能相近，但却无其盛况。西汉乐府有员达八百二十九人，[①]黄门鼓吹则仅一百四十五人（见上文）。而且乐府是令级单位，黄门鼓吹则是令的下一级部门，级别也有高低。因此，二者显然是无法相比的，这一点应当引起注意。

东汉时期，黄门骑吹人员仍然保有，但发生了一些变化。《后汉书·桓帝纪》云："（永寿三年）六月，初以小黄门为守宫令，置冗从右仆射官。"注引《汉官仪》曰："守宫令一人，黄门冗从仆射一人，并秩六百石也。"《后汉书·百官三》："黄门令一人，六百石。……中黄门冗从仆射一人，六百石。"如此，东汉黄门冗从仆射、中黄门冗从仆射二官仍在，但与西汉不同在于此时已与黄门令并列，同为少府下二级属官，不再有隶属关系。这表明二者的地位明显上升了，这种上升应该与黄门组织在东汉的扩大有关。另外，黄门鼓吹仍然与骑吹人员并列，这没有改变。

对于东汉黄门鼓吹，前人大多有一种扩大化或泛化的认识。基本上将其与西汉乐府等同看待，似乎所有俗乐舞都由其掌管。这在东汉黄门倡的问题上亦是如此。如王运熙先生言："挚虞《文章流别论》说：'古之诗，有三言、四言、五言、六言、七言、九言。……五言者，'谁谓雀无角，何以穿我屋'之属是也，于俳谐倡乐多用之。'（《艺文类聚》五六）俳谐倡乐即黄门倡乐，也就是黄门鼓吹乐。"[②]事实上王先生对黄门鼓吹与俳倡乐关系的认识上并不准确。为了弄清这一问题，先看东汉时人的看法：

> 《周礼·春官宗伯·旄人》："旄人，掌教舞散乐，舞夷乐。"郑玄注："散乐，野人为乐之善者，若今黄门倡矣。"孙诒让正义曰："此黄门倡，即习黄门鼓吹者。"[③]

所谓"散乐"，《乐府诗集》卷五十六云："《唐书·乐志》曰：'散乐者，非部伍之声，俳优歌舞杂奏。'秦汉已来，又有杂伎，其变非一，名为百戏，亦总谓之散乐。自是历代相承有之。"[④]那么，东汉的散乐

---

① 班固撰，颜师古注《汉书》，第22卷，第1074页，北京，中华书局，1962。
② 王运熙《乐府诗述论》，第228页，上海，上海古籍出版社，2006。
③ 孙诒让《周礼正义》，第1902、1903页，北京，中华书局，1987。
④《乐府诗集》，第819页，北京，中华书局，1979。

人员是否属于黄门鼓吹呢？看以下材料：

《后汉书·东夷传》："顺帝永和元年，其王来朝京师，帝作黄门鼓吹、角抵戏以遣之。"按，《汉书·武帝纪》云："（元封）三年春，作角抵戏。"文颖曰："名此乐为角抵者，两两相当角力，角技艺射御，故名角抵，盖杂技乐也。巴俞戏、鱼龙蔓延之属也。"[①]

《后汉书·礼仪志中》注引蔡质《汉仪》曰："正月旦，天子幸德阳殿，临轩。公、卿、将、大夫、百官各陪位朝贺。……作九宾彻散乐。舍利兽从西方来，戏于庭极，乃毕入殿前，激水化为比目鱼，跳跃嗽水，作雾鄣日。毕，化成黄龙，长八丈，出水遨戏于庭，炫耀日光。以两大丝绳系两柱中头闲，相去数丈，两倡女对舞，行于绳上，对面道逢，切肩不倾，又蹋局出身，藏形于斗中。钟磬并作，倡乐毕，作鱼龙曼延。小黄门吹三通。"[②]按，"小黄门吹三通"孙尚勇考证作"黄门鼓吹三通"，[③]今从之。

《唐六典》："典黄门鼓吹百三十五人，百戏师二十七人。"[④]

从以上记载，可以清楚地发现：东汉时期，黄门鼓吹与散乐人员无论表演上还是隶属关系上都是判然分明的不同人员，如果郑玄所言不差，那么黄门倡可能就属于百戏师一类，与鼓吹乐人无涉了。不过"倡人"除了可以指俳倡杂戏人员外，也是普通乐人的通称。虽然如此，"黄门倡"毕竟有散乐杂戏艺人的含义，因此，与黄门鼓吹混为一谈还是不正确的。这一问题提示我们，对东汉黄门鼓吹的性质、作用、职能及与其他乐人的关系上还应当更细致、准确地重新审视。

东汉时期，与黄门鼓吹有关的无疑还有所谓"汉乐四品"。四品乐虽然看似容易理解，但是，由于其表述上的一些问题往往令后人产生疑惑与误解，由此许多结论也是颇值得推敲的。所以，笔者准备就此谈一点自己的看法。首先，看四品乐的经典描述：

《后汉书·礼仪志中》刘昭注引蔡邕《礼乐志》曰："汉乐四

① 《汉书》，第194页，北京，中华书局，1962。
② 《后汉书》，第3130、3131页，北京，中华书局，1965。
③ 参见孙尚勇《黄门鼓吹考》
④ 《唐六典》，第295页，西安，三秦出版社，1991。

品：一曰太予乐，典郊庙、上陵、殿诸食举之乐。郊乐，《易》所谓‘先王以作乐崇德，殷荐上帝’，《周官》‘若乐六变，则天神皆降，可得而礼也’。宗庙乐，《虞书》所谓‘琴瑟以咏，祖考来假’，《诗》云‘肃雍和鸣，先祖是听’。食举乐，《王制》谓‘天子食举以乐’，《周官》‘王大食则令奏钟鼓’。二曰周颂雅乐，典辟雍、飨射、六宗、社稷之乐。辟雍、飨射，《孝经》所谓‘移风易俗，莫善于乐’，《礼记》曰‘揖让而治天下者，礼乐之谓也’。社稷，《诗》所谓‘琴瑟击鼓，以御田祖’者也。《礼记》曰‘夫乐施于金石，越于声音，用乎宗庙、社稷，事乎山川、鬼神’，此之谓也。三曰黄门鼓吹，天子所以宴乐群臣，《诗》所谓‘坎坎鼓我，蹲蹲舞我’者也。其短箫铙歌，军乐也。其《传》曰‘黄帝、岐伯所作，以建威扬德，风劝士’也。盖《周官》所谓‘王师大献则令凯乐，军大献则令凯歌’也。”①

此虽名“四品”，但实际只称三品，而《宋书·乐志》、《隋书·音乐志》、《通典·乐典》等书均将“短箫铙歌”称为第四品。上面所述，表面上似乎没什么问题，而仔细推敲则颇多疑窦。四品乐中第一品名“太予乐”，第二品名“周颂雅乐”，就用途看都属于雅乐范畴，应归太予乐令管辖。因此，从名称上看似乎第一品包括第二品。第三品名“黄门鼓吹”，第四品名“短箫铙歌”，崔豹云：“短箫铙歌，鼓吹之一章，亦以赐有功诸侯。”②前人多以其归黄门鼓吹管辖。这样看来，似乎四品乐的划分有重出之嫌，第一、三品可以包括二、四品，好像没有必要重列。有学者即认为，第四品是第三品的一部分，汉乐四品实际上只有三品。③暂时将这一问题放下，再来看蔡邕所言四品乐的用途。第三品“黄门鼓吹，天子所以宴乐群臣”，根据前文所述黄门鼓吹是不仅限于宴乐的，为了说明问题不妨略举几例：

上文所引《西京杂记》卷四（略）

《后汉书·礼仪志中》注引蔡质《汉官典职仪式选用》：“皇后初即位章德殿……皇后伏，起拜，称臣妾。讫，黄门鼓吹三通。

---

①《后汉书》，第3131、3132页，北京，中华书局，1965。

② 崔豹《古今注》，第13页，上海，商务印书馆，1956。

③ 张永鑫《汉乐府研究》，第181页，南京，江苏古籍出版社，1992。

鸣鼓毕，群臣以次出。后即位，大赦天下。”[①]

《后汉书·礼仪志下》注引丁孚《汉仪》曰：“永平七年，阴太后崩，晏驾诏曰：‘柩将发于殿，群臣百官陪位，黄门鼓吹三通，鸣钟鼓，天子举哀……。’”[②]

第一则用于道路车马，第二则用于皇后册立，第三则用于太后丧礼，都非宴乐所用。又如第四品“短箫铙歌，军乐也”。王运熙先生认为短箫铙歌十八曲从内容看，除《战城南》一曲咏战事外，《朱鹭》等四曲与朝会有关；《上之回》等三曲与道路有关；《巫山高》等三曲疑本赵代秦楚之讴。[③]文献中许多“鼓吹”用例实即短箫铙歌，其也不尽为军乐。因此，三、四两品的所谓用途是不是也有问题呢？结合前面的疑点，笔者以为蔡邕所言四品乐没有重出的问题，也不存在实有三品的情况，其对每一品的用途描述也没有错误。那么，又如何解释上面的现象呢？实际上“汉乐四品”是对音乐用途的分类而不是对音乐本身的分类，四品中所提及的各种用途基本上涵盖了当时官方用乐的主要方面，每一品强调的是它的用途。但由于四品乐采用了音乐名称来作品名，很容易让人产生是以音乐本身为标准划分的印象，所以造成了很多误解。实际上这种划分法仅仅是利用了“太予乐”等乐名的一部分含义作品名，四品乐中的“黄门鼓吹”与实际中的黄门鼓吹是不一样的。“太予乐”，因其主体用于郊庙所以名为第一品。“周颂雅乐”，张永鑫认为是周代的雅颂乐在东汉已不能适用于祭礼，所以辟雍、飨射以之为主。[④]“黄门鼓吹”据前文所讲多有用于宴乐的场合，王运熙先生认为主要内容为相和歌和杂舞曲，[⑤]尽管其有大驾祭祀的用途，但已被前二品涵盖，所以便作了用于娱乐的第三品。“短箫铙歌”，其用途可能不限于军旅，但文献多言为军乐，它的主体功能应是军乐。这样每一品的品名和用途便建立起了联系，但品名和对应的用途并非完全对等。前面所提的第一个疑问，从音乐执掌的角度二、四品可以归入一、三品，但由于“黄门鼓吹”等品名仅是作为其后用途的象征代表不同的应用，不是其本身全部涵义的体现，所以

---

① 《后汉书》，第 3122 页，北京，中华书局，1965。
② 同上，第 3151 页。
③ 王运熙《乐府诗述论》，第 236 页，上海，上海古籍出版社，2006。
④ 张永鑫《汉乐府研究》，第 176 页，南京，江苏古籍出版社，1992。
⑤ 王运熙《乐府诗述论》，第 227 页，上海，上海古籍出版社，2006。

合并是没有道理的。由于品名和用途并非完全对等的关系，因此，例如“黄门鼓吹＝天子宴乐”这样的公式自然不能成立，由此而产生的结论显然也是错误的。如王运熙先生认为：“汉乐四品中的黄门鼓吹，已剔除鼓吹曲（短箫铙歌），仅指相和歌及杂舞曲而言。”[①]相和歌和杂舞曲应当是黄门鼓吹的重要内容，但如果根据四品乐的描述认为仅用于宴乐而断定已剔除其他就不太合适了。四品乐只是将“黄门鼓吹”作为“天子宴乐”的象征符号而已。对于汉乐四品的本质，《宋书·乐志二》的论述或许更能直击要害：“蔡邕论叙汉乐曰：一曰郊庙神灵，二曰天子享宴，三曰大射辟雍，四曰短箫铙歌。”[②]与《后汉书》刘昭注的记载相比除顺序略作调整外，最大的不同即直接用用途来命名，这样显然更接近四品乐分类的初衷与本质。由于汉乐四品是对音乐用途的分类，所以便出现同一乐曲因用途不同可以分属不同乐品的现象。如《宋书·乐志一》云：“加宗庙食举《重来》、《上陵》二曲，合八曲为上陵食举。……又汉太乐食举十三曲：……六曰《远期》，七曰《有所思》。”[③]《上陵》、《远期》、《有所思》三曲，短箫铙歌十八曲亦有之。显然，三曲作为食举乐时归属第一品太予乐，而作为军乐则属第四品短箫铙歌。这一例子也可以进一步证明笔者上文的论断，否则这一现象便很难解释了。

通过上面的论述，我们弄清了汉乐四品中品名与用途的关系，也知道了四品乐中的“黄门鼓吹”与实际的黄门鼓吹不是一回事，仅是对其名称的借用而已。明白这一点很重要，有利于我们更清晰、准确地认识东汉黄门鼓吹的性质、用途。

作者简介：杨唯伟，男，1983年生，山东青岛人。现为安徽师范大学文学院2008级硕士研究生，主要从事先秦两汉文学研究。

---

① 王运熙《乐府诗述论》，第239页，上海，上海古籍出版社，2006。

②《宋书》，第565页，北京，中华书局，1974。

③ 同上，第538、539页。

唐代教坊四部考

◇ 文艳蓉

（徐州，徐州工程学院人文学院，221008）

摘要： 根据宋代教坊四部及相关文献，推断出唐代教坊四部为胡部、龟兹部、鼓架部和清乐部。其中胡部为教坊第一部，在唐代教坊中有着独特的地位和优厚的待遇。

关键词： 唐代教坊　四部　第一部

唐代教坊原指教习之所，始于禁中所设之内教坊，后专门教习伎乐，隶属于太常。至唐玄宗时始壮大，职能也发生改变。玄宗“置内教坊于蓬莱宫侧，居新声、散乐、倡优之伎”。[①]此时内教坊已多主新声俗乐，并有散乐百戏杂于其间，与太常雅乐颇不合，故玄宗将教坊独立于太常，而置内、外教坊。教坊与太常的功能自此区分明显，“凡祭祀、大朝会则用太常雅乐，岁时宴享则用教坊诸部乐”。[②]这里提到了诸部乐，那么，唐代教坊究竟有哪几部乐？本文将根据出土文献与传世资料，对此问题进行研究，以推断教坊诸部乐的详细构成与特点。

一、唐代教坊四部

《宋史·乐十七》云：“宋初循旧制，置教坊，凡四部。”[③]《乐书》卷一八八《教坊部》亦云：“圣朝循用唐制，分教坊为四部。”[④]可知唐代教坊分为四部，岸边成雄《唐代音乐史的研究》及其后学者多以此

① 欧阳修《新唐书》，第22卷，第475页，北京，中华书局，1975。

② 脱脱《宋史》，第142卷，第3347页，北京，中华书局，1977。

③《宋史》，142卷，第3347页，北京，中华书局，1977。

④ 陈旸《乐书》，第188卷，《影印文渊阁四库全书》第211册，第849页，台北，台湾新文丰出版社，1987。

教坊四部来推断太常四部，恐怕有误，因为这两条材料明确说明是循用唐制而分教坊为四部。如果以“太常四部”为教坊四部前身，亦无法说通，据《玉海》卷一〇五载：“《实录》：玄宗先天元年八月己酉，吐蕃遣使朝贺，帝宴之于武德殿，设太常四部乐于庭。”①玄宗未立教坊前已有太常四部乐之名，又据《新唐书·崔邠传》云：“邠以粳亮知名，宪宗器之，为太常卿。始视事，大阅四部乐，观者纵焉。”元和中仍有太常四部乐，可见，其时太常四部与教坊四部并存，故根据宋代教坊四部来推断太常四部乐是不合乎逻辑的。

我们可以从宋初教坊四部来推断唐代的情况。关于宋初教坊四部分类情况，《宋史·乐志》里已明确指出其中三部：“法曲部，其曲二，一曰道调宫《望瀛》，二曰小石调《献仙音》。乐用琵琶、箜篌、五弦、筝、笙、觱栗、笛、方响、拍板。龟兹部，其曲二，皆双调，一曰《宇宙清》，二曰《感皇恩》。乐用觱栗、笛、羯鼓、腰鼓、揩鼓、鸡楼鼓、鼗鼓、拍板。鼓笛部，乐用三色笛、杖鼓、拍板。”②此教坊三部与《乐府杂录》中的三部可以分别对应：“鼓架部。乐有笛、拍板、答鼓即腰鼓也，两杖鼓戏有代面，……即有踏摇娘、羊头、浑脱、九头狮子、弄白马益钱、以至寻橦、跳丸、吐火、吞刀、旋盘、觔斗，悉属此部。龟兹部。乐有觱篥、笛、拍板、四色鼓、揩羯鼓、鸡楼鼓。戏有五方狮子。……太平乐曲、破阵乐曲，亦属此部。……胡部。乐有琵琶、五弦、筝、箜篌、觱篥、拍板，合曲时亦击小鼓钹子，合曲后立唱歌，凉府所进本，在正宫调大遍、小遍，至贞元初，康昆仑翻入琵琶。玉宸宫调初进曲，在玉宸殿，故有此名。合诸乐即黄钟宫调也。”③宋教坊法曲部对应唐胡部，鼓笛部对应鼓架部，龟兹部相同。《宋史·乐志》载有教坊三部所属曲名，而《乐府杂录》中则多载各部所属戏名（胡部据《乐书》卷一八八载亦有所属戏名：“戏有参军、婆罗门、凉州曲。”④）。但从乐器所属来看，对应部之间基本相同，可见，此宋教坊三部正是循此唐制而来。那么，唐代教坊三部应为胡部、龟兹部和鼓架部。

对于宋代教坊第四部，学术界争议比较大，据张国强《宋初教坊

① 王应麟《玉海》，第1918页，上海，上海书店，1987。

②《宋史》，第142卷，第3349页，北京，中华书局，1977。

③ 段安节《乐府杂录》，第24—26页，北京，古典文学出版社，1957。

④《乐书》《影印文渊阁四库全书》第211册，第848页，台北，台湾商务出版社，1986。

四部与云韶部关系考述》总结，学界有大曲部、云韶部、坐部、鼓吹部等诸多迥异的观点。[1]而唐代教坊第四部，从《乐府杂录》记载，应推断为清乐部："乐即有琴、瑟，云和筝其头像云，笙、竽、筝、箫、方响、篪、跋膝、拍板，戏即有弄贾大猎儿也。"[2]因为其他的鼓吹部、熊罴部都属于雅乐，只有清乐部有百戏。因此，唐教坊四部应为胡部、龟兹部、鼓架部和清乐部。《乐书》卷一八八云："自合四部以为一，故乐工不能遍习，第以大曲四十为限，以应奉游幸二燕，非如唐分部奏曲也。"[3]可知唐代教坊正是分部奏曲，且每部有所属百戏。《新唐书·南蛮列传》："有笛工、歌女，皆垂白，示滋曰：'此先君归国时，皇帝赐胡部、龟兹音声二列，今丧亡略尽，唯二人故在。'"[4]《蛮书》卷十："异牟寻曰：'此是天宝初，先人任鸿胪少卿，宿卫时，开元皇帝所赐，比宝藏不敢用，得至今。'又伎乐中有老人吹笛，妇人唱歌，各年近七十余。牟寻指之曰：'先人归蕃来国，开元皇帝赐胡部及龟兹音声各两部，今死亡零落尽，只余此二人在国。'"[5]异牟寻之父曾在玄宗时任鸿胪少卿宿卫宫中，与玄宗关系亲密。故玄宗所赐胡部、龟兹部音声，当是直接为玄宗服务之教坊乐伎，而非太常工人。

二、唐代教坊第一部考

《琵琶行》云："十三学得琵琶成，名署教坊第一部。"[6]提到琵琶女名署教坊第一部，关于此"第一部"之解释，朱金城注云："第一部。即坐部。白氏《立部伎》题下注云：'太常选坐部伎无性识（陈寅恪谓当作灵）者，退入立部伎。'诗云：'太常部伎有等级，堂上者坐堂下立。……立部贱，坐部贵，坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。'据此可知'第一部'系'坐部'之代称，亦隐含'第一流'、'第一等'之

---

①《中国音乐学》，第55页，2004年第3期。

②《乐府杂录》，第22页，北京，古典文学出版社，1957。

③《乐书》，《影印文渊阁四库全书》第211册，第849页，台北，台湾商务出版社，1986。

④《新唐书》，第222卷上，第6275页，北京，中华书局，1975。

⑤ 樊绰《蛮书》，《丛书集成新编》第94册，第127页，台北，台湾新文丰出版社，1985。

⑥ 朱金城《白居易集笺校》，第12卷，第686页，上海，上海古籍出版社，1988。

意。《国史补》卷下云：‘李衮善歌，初于江外，而名动京师。崔昭入朝。密载而至。乃邀宾客，请第一部乐及京邑之名倡，以为盛会。’亦为一有力之旁证。”[①]朱金城云第一部隐含第一流、第一等之意固然没错，但是否第一部即坐部，却值得商榷。

乐分坐部伎与立部伎由来已久，唐初就有此记载。二部皆为宴乐，隶属于太常，至玄宗时，立、坐二部发展臻极致，以致盖过了雅乐。《新唐书》卷二十二云：“（玄宗）又分乐为二部：堂下立奏，谓之立部伎；堂上坐奏，谓之坐部伎。太常阅坐部，不可教者隶立部，又不可教者，乃习雅乐。”[②]故李绅、元稹、白居易等人作乐府诗批判前朝政治时，特意把这种不正常的现象看作是玄宗朝亡国之征。二部与雅乐相对，皆属俗乐，隶属于太常，岸边成雄《唐代音乐史的研究》称二部伎为“燕飨雅乐”，这是与教坊俗乐相对而言的。任半塘虽认为太常有雅乐和俗乐，但说“坐、立二部乐宜在太常或梨园”，[③]亦不甚准确。其实，坐、立二部与教坊并非所属关系，而是一直隶属于太常。《唐会要》卷三三：“玄宗以其（散乐）非正声，置教坊于禁以处之。若寻常飨会，先一日具坐、立部乐名，太常上奏，御注其下。会日，先奏坐部伎，次奏立部伎，次奏蹀马，次奏散乐。”[④]《旧唐书》卷二八有相关详细记载：“太常卿引雅乐，每色数十人，自南鱼贯而进，列于楼下。鼓笛鸡娄，充庭考击。太常乐立部伎、坐部伎依点鼓舞，间以胡夷之伎。”[⑤]可知教坊脱离太常独立后，立、坐二部仍属太常。又据《文献通考》卷一四八载：“德宗既阅于麟德殿，以授太常工人，自是殿庭宴则立奏，宫中则坐奏，有坐部伎、立部伎。”[⑥]则至唐德宗时，坐、立二部仍属太常。段安节《乐府杂录·雅乐部》：“郊天及诸坛祭祀，即奏太和、冲和、舒和三曲。凡奏曲登歌，先引诸乐逐之，其乐工皆戴平帻，衣绯大袖，每色十二，在乐悬内，已上谓之坐部伎。八佾舞则六十四人，文武各半，皆著画帻，俱在乐悬之北。文舞居东，手执翟状如凤毛；武舞居西，手执戚。文衣长大，武衣短小，其钟师及磬师登歌八佾舞，并诸色舞，通谓

① 《白居易集笺校》，第12卷，第693页，上海，上海古籍出版社，1988。
② 《新唐书》，第22卷，第475页，北京，中华书局，1975。
③ 任半塘《教坊记笺订》，第18页，北京，中华书局，1962。
④ 王溥《唐会要》，第33卷，第714页，上海，上海古籍出版社，2006。
⑤ 刘煦《旧唐书》，第28卷，第1051页，北京，中华书局，1975。
⑥ 马端临《文献通考》，第148卷，第1295页，北京，中华书局，1986。

之立部伎。"[1]至晚唐时，雅乐部亦有坐、立二部伎。可见，有唐一代，二部伎一直隶属于太常，与教坊并无关涉。而朱金城云教坊第一部是坐部的代称，是不合实情的。

教坊第一部即胡部。《新唐书》卷二二："开元二十四年，升胡部于堂上。而天宝乐曲，皆以边地名，若《凉州》、《伊州》、《甘州》之类。后又诏道调、法曲与胡部新声合作。"[2]《教坊记》正载有凉州、伊州、甘州等胡部曲。《乐书》卷一六四："天宝之末，始诏道调法曲与胡部新声合作，识者异之。明年，遂及禄山之难。"[3]又据玄宗"置内教坊于蓬莱宫侧，居新声、散乐、倡优之伎"，[4]则胡部新声确属教坊，并曾与法曲合作。此外，因各部之间乐器不尽相同，我们可以从教坊第一部之乐器来证明。白居易《琵琶行》云"名署教坊第一部"，可见教坊第一部器乐有琵琶。《太平广记》卷二百〇四《李謩》条："謩，开元中吹笛为第一部，近代无比。有故，自教坊请假至越州。公私更宴，以观其妙。"[5]则教坊第一部中有笛。又元稹诗《五弦弹》云："赵璧五弦弹徵调，徵声巉绝何清峭。……众乐虽同第一部，德宗皇帝常偏召。"[6]可见第一部乐中有五弦。元张翥《蜕庵集》卷三《赠筝工任礼》有诗："钿床银甲不胜清，锦席银筝无限情。第一部中当绝艺，十三弦上有新声。齐宫蝉怨时时咽，湘浦鸿来个个惊。宜向教坊供国乐，要须名似郭无名。"[7]提到第一部中有筝。《乐府杂录》中《箜篌》条云："咸通中第一部有张小子，忘其名，弹弄冠于今古，今在西蜀。……胡部中此乐妙绝，教坊虽有三十人，能者一两人而已。"[8]则可证第一部乐中有箜篌，且明言箜篌属胡部。《乐书》卷一八八载："唐胡部乐有琵琶、五弦、筝、箜篌、笙、觱篥、笛、拍板，合诸乐击小铜钹子。"其记胡部乐器较《乐府杂录》多笙、笛，更为完备，应以此为正。以上所提教坊

---

①《乐府杂录·雅乐部》，第21页，北京，古典文学出版社，1957。

②《新唐书》，第22卷，第476—477页，北京，中华书局，1975。

③《乐书》，第164卷，《影印文渊阁四库全书》第211册，第753页，台北，台湾商务出版社，1987。

④《新唐书》，第22卷，第475页，北京，中华书局，1975。

⑤ 李昉《太平广记》，第204卷，第1553页，北京，中华书局，1961。

⑥ 冀勤校点《元稹集》，第24卷，第280页，北京，中华书局，1982年。

⑦ 张翥《张蜕庵诗集》，《四部丛刊续编》，第23页上，上海，商务印书馆，1934。

⑧《乐府杂录》，第33页，北京，古典文学出版社，1957。

第一部之琵琶、箜篌、五弦、笛、筝等乐器皆为胡部所有，而其他三部未能囊括以上所有乐器。故可知，教坊第一部乐当指胡部。

文献中除教坊第一部外，尚有仗内教坊第一部，见于《全唐文补遗》第三辑《唐故仗内教坊第一部供奉赐紫金鱼袋清河张府君（渐）墓志铭并序》。仗内教坊第一部是否即教坊第一部？这要先弄清楚仗内教坊与内教坊的关系。学术界对仗内教坊即内教坊颇有争议。①笔者以为仗内教坊即内教坊，根据《玉海》卷一百〇六所载："开元二年，又置内教坊于蓬莱宫侧，有音声博士。京都置左右教坊，掌俳优杂伎，自是不隶太常，以中官为教坊使。散乐三百八十二人，仗内散乐一千人，音声人一万二十七人，有别教院。"②内教坊本在禁中，故此"仗内散乐一千人"属原内教坊。而玄宗置内教坊于蓬莱宫（即大明宫）侧。岸边成雄认为内教坊在蓬莱宫之左侧东内苑，而任半塘所考为蓬莱宫右侧。据《长安志》卷六云："东内苑南北二里与大明宫城齐，东西尽一坊之地。南即延政门，北即银台门，东即太和门，龙下殿、龙首池、凝晖殿，灵符应圣院在龙首池东。会昌元年，造内园小儿坊，傍有看乐殿、内教坊（原注：元和十四年，复置仗内教坊。）"③则会昌元年时，内教坊位于大明宫左侧之东内苑，内苑亦可称之为禁中。另根据此条内教坊下原注，可见宋敏求认为内教坊为仗内教坊。又据唐人释圆照撰《贞元新定释教目录》卷十六载："（唐代宗）永泰元年八月二十二日，左监门卫将军知内侍省刘清潭宣奉进止。……改期甫至，天雨未晴。恩旨又延，九月一日。是日也，两街大德严洁幡花幢盖宝车。太常

① 岸边成雄《唐代音乐史的研究》（台湾中华书局 1973，第 227、233 页）、左汉林《唐代的内教坊及相关问题考论》皆认为仗内教坊即内教坊，是机构变革的延续而造成名称的变化。但任半塘《教坊记笺订》则认为："'仗内教坊'本指五仗内之乐人，属于皇帝出入之仪卫中。其职守为鼓吹，有击钟鼓，作三严，及奏二乐等。"（第 194 页）康瑞军《论唐末仗内教坊的实质及其他》（《黄钟》2008 年第 3 期，第 54—60 页）、柏红秀《唐代仗内教坊考》（《戏曲艺术》2006 年第 3 期，第 43—46 页）亦持此观点。任、康、柏诸人认为仗内教坊属鼓吹署军乐，并未有坚实有力之证据，多为推测之词。

②《玉海》，第 106 卷，第 1947 页，南京，江苏古籍出版社；上海，上海书店，1987。

③ 宋敏求《长安志》，第 6 卷，《宋元方志丛刊》第 1 册，第 104 页，北京，中华书局，1990。

音乐、梨园、仗内及两教坊诣银台门，百戏繁奏。”[①]此载“仗内及两教坊”正指内教坊与左右教坊。因此，任半塘等人将仗内教坊与教坊关系割裂开来实属误解。唐宪宗时曾缩减教坊机构，故《旧唐书》卷十五：“（元和十四年正月）壬午，徙置仗内教坊于延政里。”[②]内教坊曾徙置于左教坊。《乐府杂录》云：“俗乐古都属梨园新院，院在太常寺内之西北也。开元中始别署左右教坊，上都在延政里，东都在明义里，以内官掌之。至元和中，只署一所；又于上都广化里、太平里，兼各署乐官院一所。”[③]据此，似元和中，左、右教坊、内教坊皆合署于上都延政坊，待考。因此，仗内教坊第一部即内教坊第一部，亦称供奉第一部。

《张渐墓志》云：“长庆初，国相张公出将是府，下车饷军。府君首出乐部，歌泳化源，启口成章，应机由典。相乃竦听称叹，揖之升堂，敬谓之曰：如子之优，天假奉圣聪者也，非诸侯府所宜淹留。立表荐闻，旋召引见。穆宗皇帝大悦，宠锡金章，隶供奉第一部。弥历二纪，荣密四朝。虽于髡滑稽，曼倩戏诮，实无愧焉。”[④]从张渐之经历看，其当以善歌与滑稽供奉内教坊第一部。《太平广记》卷二五七出自《南楚新闻》的《张濬伶人》：“唐宰相张濬，常与朝士于万寿寺阅牡丹而饮。俄有雨降，抵暮不息，群公饮酣未阑。左右伶人皆御前供奉第一部者，恃宠肆狂，无所畏惮。”[⑤]这些伶人当亦出自内教坊第一部。又《羯鼓录》云：“上（指德宗）又使作乐，曲罢，问其得失。承禀舒迟，众工多笑之。沇顾笑者忽忿怒作色，奏曰：‘曲虽妙，其间有不可者。’上惊问之。即指一琵琶云：‘此人大逆戕忍，不日间兼即抵法，不宜在至尊前。’又指一笙云：‘此人神魂已游墟墓，不可更留供奉。’”[⑥]此御前供奉琵琶与笙，正为胡部之器，当为内教坊第一部之乐人。

但梨园内也有第一部乐徒、第一部音声。《太平广记》卷一五六引《逸史》中小说《崔洁》云：“崔公大惊曰：何处得人斫鲙？陈君曰：但假刀砧之类，当有第一部乐人来。俄顷，紫衣三四人，至亭子游看。一

---

① 释圆照《贞元新定释教目录》，第16卷，《大藏经》第55册，台湾新文丰出版社1996，第885页。

②《旧唐书》，第15卷，第465页，北京，中华书局，1975。

③《乐府杂录》，第44页，北京，古典文学出版社，1957。

④ 周绍良、周超《唐代墓志汇编续集》，第961页，上海，上海古籍出版社，2001。

⑤《太平广记》，第257卷，第2003页，北京，中华书局，1982。

⑥ 南卓《羯鼓录》，第7页，古典文学出版社，1957。

人见鱼曰：极是珍鲜，二君莫欲作鱠否？某善此艺。与郎君设手。诘之，乃梨园第一部乐徒也。余者悉去，此人遂解衣操刀，极能敏妙。鱠将办，陈君曰：此鱠与崔兄飧，紫衣不得鱠也。既毕，忽有使人呼曰：驾幸龙首池，唤第一部音声。切者携衫带，望门而走，亦不暇言别。”[①] 梨园与教坊属不同之机构，此第一部乐徒自非教坊第一部之人。又梨园有法部，《甘泽谣》：“值梨园法部置小部音声，凡三十余人，皆十五以下。”[②]梨园第一部是否即法部，因材料有限，无法考定了。

中唐以后，教坊除为宫内服务以外，也参与宫外之宴，尤其是曲江大会，为一时盛况。白居易诗《渭村退居寄礼部崔侍郎翰林钱舍人诗一百韵》：“赐禊东城下，颁酺曲水傍，樽罍分圣酒，妓乐借仙倡。”[③] 此“仙倡”当即指教坊之伎乐。在曲江宴饮当中，教坊各部亦有贵贱之分和待遇之异。教坊第一部乐人因技艺高超而常在御前供奉，故地位尊崇，待遇较高。《唐摭言》卷三《散序》条载：“主乐两人，一人主饮妓，放榜后，大科头两人（第一部），常诘旦至期集院；常宴则小科头主张，大宴则大科头。纵无宴席，科头亦逐日请给茶钱。（平时不以数，后每人日五百文。）第一部乐官科地每日一千，第二部五百，见烛皆倍，科头皆重分。逼曲江大会，则先牒教坊请奏。上御紫云楼，垂帘观焉。”[④]第一部乐与第二部乐所得待遇与酬劳也不一样，可见教坊第一部地位是相对比较高的。

作者简介：文艳蓉，1975年生，江西莲花人，徐州工程学院人文学院讲师，文学博士，主要从事唐代文学研究。

---

①《太平广记》，第156卷，第1125页，北京，中华书局，1982。

② 袁郊《甘泽谣》，《唐五代笔记小说大观》，第547页，上海，上海古籍出版社，2000。

③《白居易集笺校》，第15卷，第876页，上海，上海古籍出版社，1988。

④ 王定保《唐摭言》，第3卷，第25页，北京，古典文学出版社，1957。

中晚唐教坊演化考*

◇刘　洁

（长春，东北师范大学文学院，130024）

提要：中晚唐教坊的演化，是诗乐文学向词乐文学演进的一个重要反映，却常于社会转型与文学变革研究中被疏略。故本文经过系统性考证，发现教坊的这一演化，主要表现为：第一，教坊生存机制上的商业化；第二，教坊曲调的世俗化与词调化；第三，教坊曲辞的多样化与令词化。

关键词：中晚唐　教坊　商业化　词调化　令词化

中晚唐社会，随着地方音声的繁盛与政治文化的变迁，具有皇家私属性的唐代宫廷教坊，为求生存，逐渐由最初主动的外雇表演发展到被动的商业谋生，直至最终的商业化、地方化。与此同时，在教坊生存机制商业化的影响下，教坊内部的乐调与曲子辞也发生了一定的改变，主要表现为教坊曲调的世俗化与词调化，以及教坊曲辞的多样化与令词化。

一、教坊机制的商业化

（一）前提：教坊的皇权依附性

唐代教坊的皇家私属性、皇权依附性，当于高祖武德年间萌芽，于玄宗开元年间强化。

宫廷内教坊，最早成立于武德年间。《旧唐书》卷43《职官志》"内教坊"条："武德已来，置（内教坊）于禁中，以按习雅乐，以中官人充使。"初设之时，内教坊由君主的家奴统管；为顺应高祖兴礼作

---

* 本文为国家社会科学基金项目"历代社会转型、文化整合与文学变革研究"（项目编号：06JC75011—4400）的阶段性成果之一。

乐、推广雅声的需要，又以雅乐演习为主业。有时，内教坊还与其所隶机构——太常寺相提并论。如《旧唐书》卷3《太宗本纪》有“内教坊及太常不举乐”之载。这些，都显露出内教坊自初设时，即具皇家专属性，代表了专制皇权对音乐文艺的控制。

开元二年，宫廷教坊得到扩建与改革。玄宗“置内教坊于蓬莱宫侧，居新声、散乐、倡优之伎，有谐谑而赐金帛朱紫者”。[①]并于宫廷“热戏”后，分置左右教坊于两都。[②]不过，开元教坊虽专主散乐百戏业，却不可随意面向民间表演，即便是身处宫外的外教坊，亦不例外。可见，玄宗在教坊改革的同时，也强化了其皇家私属性。由此，唐教坊于生存机制上，也较其他宫廷音乐机构不同：其生存供应不由国家负责，而源于皇室的供给与赏赐，如“其家犹在教坊”的宜春院内人，即由皇家“四季给米”；[③]敬宗朝的教坊乐官，一次击球活动后，就可得赐“绫绢三千五百匹”。[④]当然，教坊对皇室的强烈依附，也导致其在中央的政权更迭中最受影响。比如，宫廷经济改革时，教坊往往首先被置于裁减之列。[⑤]

此外，教坊还是当时散乐表演的官方垄断机构，坊内乐舞具有潜在的商业价值。按：初盛唐官方曾明令禁止散乐在民间的演习，如开元二年十月六日敕：“散乐巡村，特宜禁断。如有犯者，并容止主人及村正，决三十；所由官附考奏。其散乐人，仍递送本贯，入重役。”[⑥]由于官方的涉足，教坊的散乐歌舞在时人眼中更具神秘性与吸引力，也容易成为被追逐的音乐对象。

总之，正由于自身的皇家私属性，教坊才具有特殊的宫廷地位与

---

① 欧阳修、宋祁《新唐书》，第22卷，志第12，第475页，北京，中华书局，1975。

② 崔令钦《教坊记》，丁如明等校点《唐五代笔记小说大观》，第122、123页，上海，上海古籍出版社，2000。

③ 崔令钦《教坊记》，丁如明等校点《唐五代笔记小说大观》，第123页，上海，上海古籍出版社，2000。

④ 刘昫《旧唐书》，第17卷上，本纪第17上，第508页，北京，中华书局，1975。

⑤ 如宪宗元和六年六月甲子朔，“减教坊乐人衣粮”（刘昫《旧唐书》，第15卷上，本纪第15上，第435页，北京，中华书局，1975）；文宗大和元年，“先供教坊衣粮一百分，厢家及诸司新加衣粮三千分，并宜停给”（刘昫《旧唐书》，第17卷上，本纪第17上，第524页，北京，中华书局，1975）。

⑥ 王溥《唐会要》，第34卷，第629页，北京，中华书局，1955。

生存方式，其坊内乐舞才会异于民间，更具艺术价值。而这些，都为中晚唐教坊的外雇之风与商业进程，提供了必要的内在条件。

（二）进程：外雇之业至商业谋生

安史乱后，皇家教坊遭到重创。历任肃宗、代宗、德宗三朝后，方得重建，表现为：对教坊乐人的收复与扩充；对教坊旧业的恢复与提高等。但因战争新止，肃宗朝的重建活动，还多限于礼乐音声的基本恢复与操练。此时期的教坊外雇业更是遭到明令禁止，肃宗至德二载所颁之《推恩祈泽诏》云：

> 太常寺音声，除礼用雅乐外，并教坊音声人等，并仰所司疏理，使敦生业。非祠祭大祀及宴蕃客，更不得辄有追呼。①

可见，“非祠祭大祀及宴蕃客”之外的他雇之举皆受到法令诫止。

代宗时，教坊乐业大有恢复，已可提供整日的演出，甚至权作赐物。不过此时，京都的南衙十六卫早已名存实亡，②仅北衙禁军较有实力，其中尤以宦官执掌的神策军最具权势。③故中央政权开始为权宦掌控。宫廷教坊也随着君主集权的松散，逐渐转附于统管北衙禁卫系统的中人势力。由于教坊本为君主集权的产物，故其转靠中人力量后，反倒较好控制。可以说，此阶段的教坊受到君王与权宦的双重支配。前者可将其任意赐予他人，如代宗曾将“教坊乐”赐给功臣郭子仪。④后者也可随意支配教坊的各项演出，如权宦鱼朝恩“始诣学”，“京兆设食”，

---

① 董诰等编《全唐文》，第42卷，第470页，北京，中华书局，1983。

②“天子禁军者，南、北衙兵也。南衙，诸卫兵是也；北衙者，禁军也。”（欧阳修、宋祁《新唐书》，第50卷，志第40，第1330页，北京，中华书局，1975）。但早于玄宗天宝年间，南衙十六卫已经衰落，史载：“左右金吾及十六卫将军，自天宝艰难以後，虽卫兵废缺，而品秩本高。”（王溥《唐会要》，第91卷，第1660页，北京，中华书局，1955）。

③ 就此，新旧唐书皆有记载。《旧唐书》第44卷《职官志三》载代宗永泰元年，于朝恩“以神策兵屯于苑中”后，“神策军恒以中官为帅。……贞元中，特置神策军护军中尉，以中官为之，时号两军中尉。贞元已后，中尉之权倾于天下，人主废立，皆出其可否”（第1904、1905页，北京，中华书局，1975)。《新唐书》卷50《兵志》亦云：“永泰元年，吐蕃复入寇，朝恩又以神策军屯苑中，自是 盛，分为左、右厢，势居北军右，遂为天子禁军，非它军比。”（第1332页，北京，中华书局，1975）

④ 刘昫《旧唐书》，第120卷，传第70，第3460页，北京，中华书局，1975。

内教坊即“出音乐俳倡侑宴”。[1]此时，皇室虽渐衰微，但中人势力强盛，因此，教坊虽时有“开教坊”、裁减开支等举措，但其生存来源总体还较充裕，无须为换取收入而受演于民间，其外雇之业仍时遭禁止。不过即便如此，中唐教坊已“渐与宫外社会接近”。[2]如坊伎庞三娘，因善歌舞，长于装束，若干年后，“尝大酺汴州”，竟“以名字求雇”于地方。[3]

至迟到敬宗朝，教坊的宫外演出已相当频繁。于是，在重阳、上巳等传统节日以及大臣出领藩镇之时，民间也常求雇于教坊音声。如敬宗宝历二年，京兆府曾以教坊经费不足为由，奏请敬宗“开教坊”，以便官员外雇乐伎，并以他雇之资补充教坊收入。奏请最终获允。[4]这一事件，表明教坊的向外开放得到了官方的正式同意，并由此导引了中晚唐士大夫的娱乐新风尚。

此后，教坊日益走近民间。坊内乐伎被一次次放出宫廷，坊内乐调与地方音声、宗教音乐相互融合。晚唐社会，随着中央势力（包括皇室、外朝、中人势力）的日益萎缩，宫廷教坊失去了强有力的支撑，虽时纳新人，但毕竟旧势难再。延至昭宗朝，京都宦官“悉诛”，“神策左右军繇此废矣。……六军者，左右龙武、神武、羽林，其名存而已。”[5]统领禁军的中人大势已去，那么，自中唐即转附于中人势力的皇家教坊，则随之失去了生存的根源。于是，教坊乐人为了谋生而出宫表演，便越加公开化、专业化，甚至出现了“早晨有敕鸳鸯殿，夜静遂歌明月楼”的现象。[6]最后，随着唐末正常秩序与宵禁制度的破坏，[7]宫伎的民间演出也失去了外雇性质。他们已融入到世俗生活中，甚至在地方上自主经营，自负盈亏。至此，李唐教坊的商业化达到了顶峰。至唐亡，商

① 欧阳修、宋祁《新唐书》，第 207 卷，传第 132，第 5864 页，北京，中华书局，1975。

② 任半塘《教坊记笺订》，第 19 页，北京，中华书局，1962。

③ 任半塘《教坊记补遗》，丁如明等校点《唐五代笔记小说大观》，第 130 页，上海，上海古籍出版社，2000。

④ 王溥《唐会要》，第 34 卷，第 5883 页，北京，中华书局，1955。

⑤ 欧阳修、宋祁《新唐书》，第 50 卷，志第 40，第 1336 页，北京，中华书局，1975。

⑥ 顾况《李供奉弹箜篌歌》，《全唐诗》，第 265 卷，第 2947 页，北京，中华书局，1960。

⑦ 曹胜高《论晚唐宵禁制度的松弛及其文化影响》，《学术研究》，2007 年第 7 期。

化的教坊音声也就顺势演化为各类地方声乐。而那些象征着皇室尊严的教坊乐人，从主动外雇于民间，到被动献技于市井，也无奈地证实了一个王朝的衰败。

二、教坊曲调的世俗化与词调化

唐代教坊曲调，包括武德教坊曲与开元教坊曲两类。因武德教坊的雅乐曲目不可考见，故现存的唐教坊曲，多指开元教坊的燕乐曲调。

武德教坊曲虽不见记载，但据当时的流行音声及雅乐曲辞，可反推其坊内乐类，当包括雅乐与燕乐两种，尤以雅乐为常见。开元教坊作为盛唐统管燕乐与新声的皇家歌舞机构，其曲调据唐人崔令钦《教坊记》所载，约有324曲。[①]因今传各本《教坊记》并非完善，任半塘《教坊记笺订》又于此基础上，补增了杂曲7曲，大曲12曲。[②]共计343曲。这些燕乐曲多为佐席娱乐之调，可分为小曲、次曲与大曲等类。[③]无论是武德教坊还是开元教坊，其中的乐调皆具一定的灵活性、多变性，音声种类于使用上也相对自由。如燕乐有时可用于祭祀，“其破陈上元庆善三舞”，即“皆易其衣冠，合之钟磬，以享郊庙。”[④]雅乐除郊庙祭祀外，有时也用于飨宴，如玄宗“若宴设酺会，即御勤政楼。……太常卿引雅乐，每色数十人，自南鱼贯而进，列于楼下。鼓笛鸡娄，充庭考击。”[⑤]这些内在条件，都促进了中唐后教坊乐调的演化，即世俗化、词调化。只不过自中唐，雅乐即衰微严重，唐乐的这一转化

---

① 当代有学者认为，“324曲未必皆是盛唐之曲，个别或属中晚唐”。丁放、余恕诚著《唐宋词概说》，第9页，合肥，安徽教育出版社，2002。

② 所增杂曲为：回波乐、春莺啭、达摩支、踏谣娘、一片子、悲切子、圣寿乐；大曲为：五天、垂手罗、兰陵王、春莺啭、半社渠、借席、乌夜啼、阿辽、黄獐、拂林、大渭州、达摩支。

③《唐六典》第14卷“协律郎”条载大乐署掌教诸乐时限，于“燕乐”门云：“西凉、龟兹、安国、天竺、疏勒、高昌，大曲各三十日，次曲各二十日，小曲各十日。”其中，大曲系多遍相连之曲，小曲相当于大曲之一遍，唯次曲之具体情形难辨。《唐声诗》六对次曲有所概说，可参证。不过，《教坊记》曲名表曾分列“曲名”与“大曲名”，又将教坊曲分为大曲与杂曲两类。而燕乐曲调中的确还有“杂曲”一名，如《唐声诗》六所云：“演奏时多曲杂陈，乃更有‘杂曲’一名，与大曲相对。”由此知，唐教坊燕乐曲调无外大曲与非大曲两类。

④ 王溥《唐会要》，第33卷，第609页，北京，中华书局，1955。

⑤ 刘昫《旧唐书》，第28卷，志第8，第1051页，北京，中华书局，1975。

更偏重于教坊燕乐而已。

（一）曲调的世俗化

中唐社会，教坊仍有实力去支撑乐人改创新声，加上外雇之业的发展，坊内曲调与地方乐调得以不断接触与融合，从而产生一些更加贴近民间生活的变调曲目。可以说，此阶段教坊乐调的世俗化转变是主动的，也是较隐性的。首先，受民间乐调的影响，教坊乐伎时获创作灵感，而在原教坊曲的基础上，通过犯调等移调变奏方式，改变令、引、近、慢等本调的宫调、旋律、节奏，从而推出新调，改创世俗新声。犯调，就是将两个以上相异的宫调声律合成一曲而产生的音高、节奏上的冲突，盛唐时已为擅长乐理者所常用，像玄宗歌手何满子，时时“犯羽含商移调态，留情度意抛弦管”。[①]乐人孙处秀，按陈旸《乐书》卷161所载，“善吹笛，好作犯声，亦郑卫之变也。”孙氏能对教坊乐做通俗的变化。中唐时，犯调手法应用更广，如做过大量歌诗的元稹，就自述“能唱犯声歌”；[②]当然，教坊乐也在移调变化中丰富了音声内容。以《西河》曲为例。《碧鸡漫志》卷五载之“犯正平”后，即可产生“极奇古”的大石调《西河》曲。其次，宫廷乐人为增加曲目的可观性，还主动将地方曲调、域外胡乐等世俗音声引入教坊，以便产生新的调类。以《竹枝》调为例。刘禹锡《竹枝词九首并引》云：“余来建平，里中儿联歌竹枝，吹短笛击鼓以赴节。歌者扬袂睢舞，以曲多为贤。”[③]黄庭坚《山谷内集》卷一有诗题云：“《竹枝歌》本出三巴，其流在湖湘耳。”可见此调原为川湘民歌，或因民间乐伎的入宫轮值，或因宫廷乐人的采声入坊，方盛行于宫闱。有时，乐工则吸纳传自外域的胡乐曲调以创新曲。《教坊记笺订》归纳教坊曲中之胡乐者共三十五曲。随着胡乐调的盛行，宫廷为方便表演与中原观众的接受，还不得不将部分西域乐曲改称汉名。[④]

---

① 元稹《何满子歌》，彭定球等编《全唐诗》，第421卷，第4633页，北京，中华书局，1960。

② 元稹《元和五年予官不了罚俸西归三月六日至陕府与吴十一兄端公崔二十二院长思怆曩游因投五十韵》，彭定球等编《全唐诗》，第400卷，第4484页，北京，中华书局，1960。

③ 彭定球等编《全唐诗》，第365卷，第4112页，北京，中华书局，1960。

④ 杜佑《理道要诀》、《唐会要》第33卷、《册府元龟》第569卷皆存有天宝十三载胡乐改名之奏、敕，以及太常寺刻石的十四宫调及各调曲名。

不过，至中晚唐交递之际，教坊势力衰退严重，已没有足够的力量去创作新乐或改换新声。残留的教坊乐工，出于商业谋生的需要，虽会对坊内旧曲加以简单改变，但其音乐伎艺多不如前，已很难创作出高水准的新声。他们改造旧曲的常用方式，就是对大曲进行“摘遍”处理。按：隋唐大曲、法曲体制较长，有时多达数十遍，故“摘遍”之法向存于教坊内部，即乐人从大曲、法曲中摘取某一遍，单谱单唱。只不过，初盛唐大曲还可整体演奏，尚不需“摘遍”演出，至中唐教坊大曲下行于民间后，此法方才普及。王国维《宋大曲考》，举摘自唐宋大曲后演化成词调者近三十调，其中就有教坊大曲，如《伊州令》、《梁州令》、《水调歌头》分别出自大曲《伊州》、《凉州》、《新水调》；《法曲献仙音》、《法曲第二》、《霓裳中序第一》则出于法曲《霓裳羽衣舞》的不同遍曲。从大曲中摘出精彩乐调，并不需过高的技艺要求，但“摘遍”曲一经独立，就能变得灵巧活泼，倒也容易流行于市井勾栏。

总之，无论是保留旧有的曲目演习，还是从旧曲剥离出片断以续新用，此时期，教坊曲的通俗化进程并未中断，只不过变得更加显性，也更加被动而已。

（二）教坊曲的词调转化

唐五代词调今存 180 个左右，出于教坊曲者几占半数，虽然唐教坊曲调演变为唐五代词调的“具体情况还很复杂，有的可能是宋人手里才为词调的，但也有的可能是在唐五代就转为词调而其辞不传”。[①]

当然，就唐五代词调的生成问题，也有学者意识到了中晚唐教坊乐调的演化作用，[②]不过，就此演化过程却未做细考。本文以为，由教坊曲演化而来的词调，当是教坊商业化影响下的产物。晚唐社会，教坊燕乐调已长期混迹于勾栏井市，其中的部分乐曲为适应酒筵传令与市井民众的娱乐需求，一改宫廷演奏情形，而多采杂曲形式，少取长调慢曲等体制，即便是摘取大曲遍数，也少用三段、四段的乐调。然后，文

---

① 丁放、余恕诚著《唐宋词概说》，第 10 页，合肥，安徽教育出版社，2002。

② 吴熊和先生指出，“唐五代词所用近二百个词调，其来源：一为盛唐时的教坊曲；二为中唐以来的都市新声”。吴熊和《唐宋词通论》，第 137 页，浙江，浙江古籍出版社，2008。

人再依照此类乐调填辞。久之，这些乐调就逐渐令曲化，词调化，直至形成早期的词调（即体制结构往往短小精悍，多为小令而较少双调，更不见三叠词调及其他）。例如，《浪淘沙》、《生查子》、《南歌子》等教坊令曲，后即演化为结构精致的词调调令。另外，此时的乐调，又常于每曲段数下再分若干小段，称为“均”。一均就是乐曲中一个相对完整的音乐单位，不同曲调的“均”数也各不相同。《词源》卷上《讴曲旨要》概括令、引等各类曲调的“均”，云：“歌曲令曲四掯匀，破、近六均慢八均。”就是说，令曲为四均，破、近为六均，慢曲体制最长，为八均。通常，乐曲会于“均”处，或“顿”或“住”。文人依调填辞时，则常于乐曲的“顿”、“住”等处押韵、断句。[①]这样，令、引、近、慢等乐曲，就在乐伎与文人的双重加工下，逐渐词调化，并促进“令”、“引”、“近”、“慢”等相应词体的产生。

下面，本文即就唐教坊曲至唐五代词调的演变情况，加以总结排列。

首先，吴熊和《唐宋词通论》第一章，统计出唐教坊曲调中演为唐五代词调者共 79 曲：

抛球乐　清平乐　贺圣朝　泛龙舟　春光好　凤楼春

长命女　柳青娘　杨柳枝　柳含烟　浣溪沙　浪淘沙　纱窗恨

望梅花　望江南　摘得新　河渎神　醉花间　思帝乡　归国遥

感皇恩　定风波　木兰花　更漏长　菩萨蛮　临江仙　虞美人

献忠心　遐方怨　送征衣　扫市舞　凤归云　离别难　定西番

荷叶杯　感恩多　长相思　西江月　拜新月　上行杯　鹊踏枝

倾杯乐　谒金门　巫山一段云　望月婆罗门　玉树后庭花

儒士谒金门　麦秀两岐　相见欢　苏幕遮　黄钟乐　诉衷情　洞仙歌

渔父引　喜秋天　梦江南　三台　柘枝引　小秦王　望远行

南歌子　鱼歌子　风流子　生查子　山花子　竹枝子　天仙子

---

① 词调中押韵的地方，多为曲中“顿”、“住”之处。《梦溪笔谈》记乐曲音节有“敦、掣、住、折”等名。《词源讴曲旨要》云：“大顿声长小顿促，小顿才断大顿续。大顿小住当韵住，丁住无牵逢合六。”丘琼荪《白石道人歌曲通考》依据姜夔十七首自度曲的旁谱统计，认为词中均拍所住，都用“住”号，“凡令、近曲，其结声处必用‘小住’，慢曲结声处，必用‘小住’。”“凡在句、读韵处，见有‘顿’号。”

赤枣子　酒泉子　甘州子　破阵子　女冠子　赞普子　南乡子
拨棹子　何满子　水沽子　西溪子　回波乐①

其次，本文参照《教坊记笺订》附录二《曲名流变表》等，总结出在教坊商业化影响下，唐教坊曲调至五代为曲至宋为词牌者共79曲：

抛球乐　清平乐　破阵乐　还京乐　贺圣朝　春光好
长命女　武媚娘　柳青娘　杨柳枝　柳含烟　浣溪沙　浪淘沙
望梅花　望江南　念家山　乌夜啼　墙头花　归国遥　感皇恩
忆汉月　定风波　木兰花　更漏长　菩萨蛮　芳草洞　临江仙
虞美人　送征衣　阮郎迷　扫市舞　凤归云　离别难　满堂花
定西蕃　感庭秋　长相思　西江月　拜新月　喜春莺鹊踏枝
万年欢　倾杯乐　谒金门　巫山一段云　望月婆罗门
玉树后庭花　西河狮子　西河剑器　相见欢　苏幕遮　诉衷情
征步郎　洞仙歌　渔父引　三台　大酺乐　山鹧鸪　醉公子
木笪　望远行　南歌子　风流子　生查子　天仙子　胡蝶子
酒泉子　甘州子　采莲子　破阵子　女冠子　穆护子　南乡子
拨棹子　何满子　凉州　采桑子　昊破　舞春风

值得注意的是，除最后演为词调的约七十九首教坊曲外，其余二百多曲则因情调、句式等与词体不符，而未得到词家采用，②久之未能于词调的发展中得到延续。吴熊和认为，此类遭致词家摒弃的教坊曲，除了朝廷正乐与遍数甚多的大曲外，还有某些民间歌曲，如《拾麦子》等劳歌，《卧沙堆》、《怨黄沙》等戍边之歌。其遭弃缘由，或因民间曲子的情调与词体流行所赖之乐伎的浅酌低唱气氛不合，或因五、七言的民歌性句式同词调特有的抗坠抑扬的音乐要求不符等等。此不赘述。

---

① 吴熊和《唐宋词通论》，第17页，浙江，浙江古籍出版社，2008。
② 吴熊和《唐宋词通论》，第137页，浙江，浙江古籍出版社，2008。

三、教坊曲辞的多样化与令词化

唐代教坊曲辞，总体可分为武德教坊曲辞与开元教坊曲辞两种。

其中，武德教坊曲辞多为雅乐声诗。[①]根据初唐雅乐声诗的总体体式，可反推其多取三言、四言式，较少五言、七言式。[②]后因音乐的发展翻变，为适合教坊乐伎的更好表演，那些便于入乐的律诗歌辞方才逐渐普及。另外，武德教坊内应含有燕乐曲辞。以《破阵乐》为例。其乃太宗所造，由“吕才协音律，李百药、虞世南、褚亮、魏徵等制歌辞”，“享宴奏之”，表演时，“百二十人披甲执戟，甲以银饰之。发扬蹈厉，声韵慷慨”。[③]《破阵乐》演出规模宏伟，人数众多，其中或有教坊乐人参与，故其舞辞传入教坊也属常情。

开元教坊曲辞，以燕乐声诗为主，多取五七言式，具体包括歌诗、乐诗、舞诗等类。其中，歌诗，必存肉声，不必包含乐器之声；乐诗，必有乐器音声，不须涵盖歌谣在内；舞诗，乃“合舞之诗”，“其调每每摘自大曲入破”。[④]是时，常配声诗的教坊曲调有30曲多：

破阵乐　还京乐　想夫怜　乌夜啼　墙头花　皇帝感

---

①“声诗”，其概念早见于《礼记·乐记》，当指合乐之诗辞。权德舆《薛公先庙碑铭》曰：“为声诗，所施在乐易。”皮日休《松陵集序》称：“才之备者，于圣为六艺，于贤为声诗。”时人诗作或唐宋所编唐诗选集，也常冠以“声诗”、“歌诗”之名。《魏庆之词话》引李清照语：“乐府声诗并著，最盛于唐。”就“唐声诗”的概念，有学者定其为“唐代结合声乐、舞蹈之齐言歌辞——五、六、七言之近体者，及其少数之变体；在雅乐、雅舞之歌辞以外，在长短句歌辞以外，在大曲歌辞以外”。（任半塘《唐声诗》，第46页，上海古籍出版社，1982）此定义，意识到了声诗的乐舞表演性质以及入乐后的诗体变化，颇有道理。不过，将声诗简单地纳入燕乐歌辞或齐言近体诗的范畴，否定相关的雅乐歌辞以及更具入乐灵活性的杂言诗辞，却未免有所武断。《词源》卷下云：“粤自隋、唐以来，声诗间为长短句。至唐人则有尊前、花间集。”即有别于任氏论断，而肯定了部分杂言声诗的存在。本文以为，唐代宫廷声诗，其辞多为齐言，亦存部分长短句；其相配乐声多为流行的教坊燕乐，时用少量的宫廷雅乐。

②《旧唐书》第30、31卷两卷音乐志所载雅乐歌辞如《冬至祀昊天于圆丘乐章八首》《则天大圣皇后大享昊天乐章十二首》等200余首，体式上多属三四言式。刘昫《旧唐书》，第1090—1149页，北京，中华书局，1975。

③ 刘昫等撰《旧唐书》，第29卷，志第9，第1059、1060页，北京，中华书局，1975。

④ 任半塘《唐声诗》，第536页，上海，上海古籍出版社，1982。

忆汉月　八拍蛮　怨胡天　征步郎　太平乐　胡渭州　濮阳女

杨下采桑　大酺乐　合罗缝　山鹧鸪　醉公子　叹疆场　如意娘

镇西乐　金殿乐　得蓬子　采莲子　穆护子　凉州　伊州　伴侣　突厥三台　四会子①

中唐社会，教坊雅乐声诗近乎消弭，燕乐声诗则愈加流行，②类别越加多样。另外，为适应世俗需求，教坊燕乐声诗还做出了歌法变动，扩大了其表演样式与文学体式。而这，也成为中晚唐教坊曲辞的发展趋势之一。具体表现如下。

首先，声诗类别愈加繁多，已细化出大曲声诗、边鄙声诗、酒令著辞等类。其中，大曲声诗，多集采诗人成作，以七言为多，所选诗辞，“或已有声，而与曲中之声恰相符合，或原未有声，结合大曲某遍之声，融洽无间，然后乃成此‘集诗为曲’之体制”。③边鄙声诗，与大曲声诗不同，是先采地方声乐，再依调作辞。如天宝中，西鄙人曾利用当地乐调，作《哥舒歌》以评论安西节度使哥舒翰。④酒令著辞，就是创制于酒筵之上、用于送酒并结合酒令伎艺的歌舞辞，⑤韩偓《袅娜》诗云：“著词暂见樱桃破，飞盏遥闻豆蔻香。”张祜《正月十五日夜灯》诗曰：“三百内人连袖舞，一时天上著辞声。”而著辞阶段，也当为配合诗乐之齐言声诗演化为配合词乐之杂言曲子辞的必经阶段。

其次，教坊燕乐声诗受到改造。中唐社会，大批宫伎流落民间，掖庭声诗随之传入勾栏。为适应民间的表演环境，为符合中晚唐教坊乐调逐渐词乐化的音乐现象，宫伎必须对原来的教坊曲辞加以改造：或添“声”于乐，即乐人于曲辞的片末或句末中插入、增添一个短短的乐句(此乐句有“和声”、“泛声”、“虚声”、“散声”等谓)，如《采莲子》每句后以“举棹”、“年少”交替为和声，《竹枝》每句后以“竹枝”、“女

---

① 吴熊和《唐宋词通论》，第18页，杭州，浙江古籍出版社，2008。

② 唐人对燕乐声诗的传唱非常喜爱，“除歌童外，……有歌妓、乐妓、舞妓、酒妓诸名目。士大夫亦每每自唱”。任半塘《唐声诗》，第523页，上海，上海古籍出版社，1982。

③ 任半塘《唐声诗》，第332页，上海，上海古籍出版社，1982。

④ 彭定球等编《全唐诗》，第784卷，第8849、8850页，北京，中华书局，1960。

⑤ 王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，第199页，北京，中华书局，1996。

儿”交替为和声。或采用叠唱歌法，将声诗中的部分诗句重复演唱，以解决乐多辞少的矛盾。如演唱王维的《送元二使安西》时，按清人方成培《香研居词麈》之说，“必至三叠而后成音”，即“将原诗字句裁截成二字、三字、四字等部分，再相叠之”。[①]或“摘取诗句谱乐”，[②]即截取不同诗家的诗句以应曲度。这多用于大曲歌诗如《凉州歌》、《水调歌》、《伊州》等的演唱中。这一曲辞改造方式，使得散入民间的部分宫伎，有了摘择大曲旧辞以加表演的习惯。例如，擅唱《伊州》的宫嫔金五云，流入四川后，因地方条件所限，仅摘取《伊州》的第三遍声诗歌辞，即王维的绝句以作歌唱。[③]

中晚唐教坊乐辞的另一发展趋势，就是乐辞中的酒令著辞，在中唐市井文化与教坊燕乐歌舞的相互融合下，超越了大曲声诗、边鄙声诗、琴曲歌辞等曲辞，而快速盛行起来。

由于作为著辞曲的教坊曲具备合舞性、游戏性以及较为暄腾急促的音乐风格，[④]故于酒筵之间颇得士人青睐。人们或直接以下行民间的教坊曲调起令，如《唐语林》卷7云：“唐末，饮席之间，多以《上行杯》《望远行》，拽盏为主，《下次据》副之。”或依照教坊乐调的新声，来试作席间令辞。《云溪友议》卷下载裴諴与温岐二人，“为新添声《杨柳枝》词，饮筵竞唱其词而打令也”。为顺应著辞曲短小灵巧的特点，酒令著辞在体制上也多简短活泼，常取五言六句式，[⑤]间杂长短句式。有时，人们还常作“令”体歌辞，以配入早已词调化的教坊燕乐中，久之，教坊乐辞的令词化现象就得以形成。下面以《杨柳枝》乐辞为例。

白居易《杨柳枝》

六幺水调家家唱，白雪梅花处处吹。

古歌旧曲君休听，听取新翻杨柳枝。

---

① 其中的三叠之法，一为“渭城朝雨，渭城朝雨浥轻尘，浥轻尘”句式，二为“渭城，渭城朝雨，渭城朝雨浥轻尘”句式。

②《唐音癸鉴》卷15“唐人乐府不尽谱乐”。胡震亨《唐音癸鉴》，第174页，上海，上海古籍出版社，1981。

③ 陈陶《西川座上听金五云唱歌》，彭定球等编《全唐诗》，第745卷，第8472页，北京，中华书局，1960。

④ 王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，第223页，北京，中华书局，1996。

⑤ 施议对《词与音乐关系研究》，第42页，北京，中华书局，2008。

贺知章《杨柳枝》

碧玉妆成一树高，万条垂下绿丝绦。

不知细叶谁裁出，二月春风似剪刀。

中唐时，白、贺二人所作的《杨柳枝》歌辞，尚为七言四句的齐言声诗。

林楚翘《杨柳枝》

春去春来春复春，寒暑来频。月生月尽月还新，又被老催人。

只见庭前千岁月，长在长存。不见堂上百年人，尽总化微尘。

顾　夐《杨柳枝》

秋夜香闺思寂寥，漏迢迢。鸳帏罗幌麝烟销，烛光摇。

正忆玉郎游荡去，无寻处。更闻帘外雨潇潇，滴芭蕉。

晚唐时，林、顾二人的《杨柳枝》辞，皆单片，有参差分明的长短句，原来虚用的"和声"部分也为实字取代，已近于令词状态。另外，林作较白、贺两作多出四言两句、五言两句，顾作较白、贺两作多出三言四句，当为《杨柳枝》调在此后的表演中，随乐曲翻新而相应地先添和声、后被填加实字所致。

总而言之，《杨柳枝》调于白居易时期翻出新声，但其乐辞仍以五七言声诗为主；至晚唐，乃出现令词化的杂言曲子辞。至于同调异体的林、顾二作，则反映出晚唐《杨柳枝》辞在演化过程中，已逐渐具备了一调多体的词体特性。

作者简介：刘洁，1984年生，女，汉族，江苏连云港人，东北师范大学2007级中国古代文学专业硕士研究生。研究方向：唐宋文学与文化。

《梅花落》研究（下）

◇王美凤

（衢州，江山实验中学，324100）

三、两汉魏晋南北朝隋唐两宋时期《梅花落》的乐、辞与歌

两汉魏晋南北朝隋唐两宋是《梅花落》曲出现、流行以致盛行的重要时期。在这段漫长的时间里，《梅花落》的乐、辞与歌都有自己鲜明的特征。

（一）乐

1.“横吹”辨

在历代文献中常可见“横吹”、“羌笛横吹”的记载，然“横吹”到底是何含义，羌笛真是横吹吗？笔者在本部分就欲讨论这两个问题。

（1）“横吹”含义

《梅花落》，“本汉横吹曲”。提及“横吹”，人们一般可能会联想到横笛，进而误以为其所以归入“横吹曲辞”是因为主要以横笛演奏之故，觉得既然属“横吹曲辞”，那么演奏的乐器一定是横吹的。乐器是笛的话，那毋庸置疑的当然是横笛。其实这是一个误解。

郭茂倩《乐府诗集》分类中的“横吹曲辞”是指“有鼓角者为横吹，用之军中，马上所奏者是也”。[①]是以可知横吹是一种音乐形式，主要是以鼓角演奏。而鼓角并不是横吹的乐器，那么属于横吹曲之一的《梅花落》当然不可能是因为主要以横笛演奏才被归入横吹曲辞的。

关于“横吹”，历代文献中多以为其是一种笛类乐器。《乐书》卷

① 郭茂倩《乐府诗集》，第21卷，第309页，北京，中华书局，1979。

一百三十载："大横吹、小横吹，并以竹为之，笛之类也。"[①]"横吹，出自北国。梁栋吹曲曰：'下马吹横笛'是也。"[②]任半塘先生也认为："横吹，乐器名，略与笛同。"[③]

自有文献记载以来，关于"横吹"的含义并没有过专门的详细解释，我们只能从上下文中来推测，这就大大增加了文献误读的可能性。其实，"横吹"除指一种乐器外，还指一种音乐形式。而且，最初的时候，"横吹"是指一种音乐形式，而非为乐器名。"横吹"作为乐器名，是周隋以后的事情，这一点杨久盛在其《横笛源流考辨》一文中有详细的阐述。引述如下：

> 《古今注》一书所谈"横吹"决不是乐器，这一点，在《晋书·乐志》中说得很清楚："胡角者，本以应胡笳之声，后渐用之'横吹'，有双角，即胡乐也。"这里所说的胡角、胡笳、双角都是乐器，而"横吹"则显然是指一种音乐形式而言。杨荫浏先生对于古代"横吹"，有更为精辟、简明的论述："横吹，是军中马上所奏之乐。……起初虽然横吹也称做鼓吹，但后来区分渐精，有箫笳而用于朝会道路者，称做鼓吹，有鼓角者，称做横吹，横吹便成了马上军乐的专门名词。"（笔者按：此说并非杨先生首创，《乐府诗集》"横吹曲辞"下就有一段与杨先生表达相同意思的记载："横吹曲，其始亦谓之鼓吹，马上奏之，盖军中之乐也。北狄诸国皆马上作乐，故自汉已来北狄乐总归鼓吹署。其后分为二部：有箫笳者为鼓吹，用之朝会道路，亦以给赐。汉武帝时南越七郡皆给鼓吹是也；有鼓角者为横吹，用之军中，马上所奏者是也。"）这就十分清楚了，《古今注》中所谓的"横吹"，是一种以鼓、角两件乐器（不是横笛！）为标志的"马上军乐"（按：笔者以为"横吹"乃横于马上吹奏之简称），它根本不是乐器，而是一种音乐形式。"横吹"一词做为乐器名称，那是晚于汉代三四百年

---

① 陈旸《乐书》，第130卷，《文渊阁四库全书》，第211册，第584页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 陈旸《乐书》，第130卷，《文渊阁四库全书》，第211册，第585页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 任半塘《唐声诗》，下编，第199页，上海，上海古籍出版社，1982。

的周、隋以后的事情。[①]


图 1

综上所述，“横吹”有两个含义。一是指一种乐器，另一个就是指一种音乐形式，而且乐府横吹中之“横吹”意为前者。

（2）“羌笛横吹”辨

众所周知，《梅花落》主要以羌笛吹奏。但是羌笛到底为何物，其原型如何，是横吹还是竖吹，在历史上却由于种种原因出现了一些错误认识与记载。

现在羌笛仍有流传，主要是在四川省阿坝藏族自治州茂汶羌族自治县、黑水、汶川、理县等地。[②]但是并不广泛，很多当地的群众也已不知羌笛为何物。而且现在流传的羌笛也已不是古时的羌笛。现在流行在四川岷江上游羌族地区的羌笛（参看图 1），是一种六音阶的双管竖笛。管身用岷江上游高山特产的油竹削成，状如方筷，长约 15—20 厘米，有小指般粗细，笛之两管并列，以细线捆扎，竹簧插入两管之一端，竖吹。一般都是独奏，羌族人用特殊的“鼓腮换气法”不断地吹奏，音色柔和纤细，悠扬而婉转，是表情达意的自娱性乐器（参看图 2）。古时羌笛的形状将在后文介绍。

羌笛是笛，但是我国古代把横吹的和竖吹的都叫笛。这羌笛究竟是什么样，如今已不太容易说清楚，只能依照汉代马融的《长笛赋》做一个大致的猜测与推断。《长笛赋》中有这样的记述：“近世双笛从羌起，羌人伐竹未及已。龙鸣水中不见已，截竹吹之声相似。剡其上孔通洞之，裁以当箠便易持。易京君明识音律，故本四孔加以一。君明所加

① 载《乐府新声（沈阳音乐学院学报）》，2001 年第 1 期，第 51 页。

② 此处笔者参考了多本涉及羌笛的音乐学著作，关于羌笛的简介及各种民间乐器类的书籍。


图 2

孔出后，是谓商声五音毕。”①可知最初的羌笛有两种用途，既是吹奏的乐器，又是策马的马鞭，故又名“马鞭”或“吹鞭”。在西汉以前，羌笛只有四个音孔，到公元前1世纪，经过京房在后面加了一个最高音的音孔，才有了五个音孔，而且是单管，而非像当今流传的是双管乐器。②

羌笛是竖吹的，与横笛并不是一种乐器。杨荫浏《中国古代音乐史稿》中说：“羌笛，汉时简称篴（即笛），是现在箫的前身。”③

而且羌笛竖吹已有出土文物为证，可参看资阳天台山岩墓出土汉吹羌笛陶俑。羌笛为竖吹，横笛则是我国所固有的、传统的、古老的民族乐器，虽然具体产生的时间不能确定，但西汉时期已经有了横笛，这是确信无疑、音乐界所公认的。

在我们现在看来，只要稍微查阅一些相关资料就可以清楚地知道羌笛与横笛是两类不同的乐器。但自南朝以来历唐迄清数代，由于缺少此类出土文物，又由于长期以来文献误读，所以很多人对羌笛都有误解。认为其乃横吹，与横笛相类，甚至认为其就是横笛。众多诗句中都提到羌笛横吹，如唐代王勃《春思赋》：“羌笛横吹陇路风，戎衣直照关山月。”④李白《司马将军歌》：“羌笛横吹《阿亸回》，向月楼中吹《落

① 萧统编，李善注《文选》，第18卷，第254页，北京，中华书局，1977。

② 参看陈正生《羌笛研究》，载《乐器》，2002年第5期。

③ 杨荫浏《中国古代音乐史稿》，上册，第127页，北京，人民音乐出版社，1981。

④《王子安集》，第1卷，《文渊阁四库全书》，第1065册，第68页，上海，上海古籍出版社，2003。

梅》。”[①]明代曾棨《车驾北征送右谕德金公扈从》：“羌笛横吹霜满衣，彗星夜坠气萧索。”徐熥《送康元龙之灵武》：“黄河官路黑山程，羌笛横吹汉月明。”陈子龙《人日杂感》：“独横羌笛《梅花落》，不作吴吟《薤露悲》。”清代汪由敦《夜坐即事》：“横吹羌笛间琵琶，急拍频催画鼓挝。”

不仅诗文中多如是记载，其他文献中也频频出现。唐宋元明清历代文献记载中，就多认为笛自羌而来，而且为横吹。

《乐府杂录》载：“笛者，羌乐也。”[②]《续通典·乐四》曰：“羌笛，今横吹者是也。”[③]《律吕精义》内篇卷八：“古无横笛，其胡乐欤？”最集中详细的论述见《乐律表微》卷七：

> 礼笙师掌教龡篴（杜子春云篴今时所吹五孔竹篴）：篴，即笛字。篴之为器，唯见笙师文意。古者概名为管也。《朱子语类》云：“今之箫管乃是古之笛，云箫方是古之箫。”《文献通考》：“云箫，管之制，六孔旁一孔加竹膜焉，足黄钟一均声，或谓之尺八。管或谓之竖笛，尺八其长数也，后世宫县用之。竖笛，其植如篴也，中管居长篴、短篴之中也。今民间谓之箫管，非古之箫与管也。”又曰：“竖笛之制六孔，具黄钟一均声，应十二律之调，升之雅乐可也”按：今之箫，古直谓之篴，亦谓之促管。谢灵运诗云：“慷慨命促管。”选注云：“促管，笛也。亦谓之直笛。”庾信《答赵王启》云“细舞长歌，横箫直笛”是也。近代始有箫管与单箫之名，或直谓之箫，五孔，古名为笛，未尝名竖笛，竖笛者别于横笛之名也。[④]

自本段记载可知，篴、笛、管、箫、促管、直笛、竖笛皆为古之篴

① 王琦注《李太白全集》，上册，第4卷，第248页，北京，中华书局，1977。

② 转引自《演繁露》，第12卷，《文渊阁四库全书》，第852册，第170页，上海，上海古籍出版社，2003。

③《续通典》，第88卷，《文渊阁四库全书》，第640册，第658页，上海，上海古籍出版社，2003。

④ 胡彦升《乐律表微》，第7卷，《文渊阁四库全书》，第220册，第478页，上海，上海古籍出版社，2003。

（笛），只是历代的名称有所不同，由此也可知古之笛为竖吹。《乐律表微》卷七又云：

横笛，始于羌，与竖笛为双笛，马融《长笛赋》谓“近世双笛从羌起”者。古笛非出于羌，世有双笛乃从羌之有横笛起耳。赋言长笛有后出孔，与古笛同，故笙师注：“杜子春云‘今时所吹五孔竹篴’。云‘今时’者，盖指京房因丘仲所作加一孔而后出者也。”长笛则竖笛也，或谓之尺八者，《新唐书·乐志》：“高宗即位，燕乐有长笛尺八、短笛皆一。”陈氏《乐书》云：“唐制尺八，取倍黄钟九寸为律，得其正是也。虽尺寸长短不同，俱是竖笛，晋列和所谓：‘自汉世以来，笛家相传者只是此笛，与笙师所掌之篴同。’今之箫制正合唐之尺八，羌笛则横笛也。”《风俗通》云：“笛元羌出，又有羌笛。然羌笛与笛二器，不同长于古笛，有七孔。”郑氏《通志》云：“横笛，小篪也。出汉灵帝好胡笛。”《宋书》云“有胡笛，出于胡吹”即谓此。梁胡吹歌云：“快马不须鞭，拗折杨柳枝。下马吹胡笛，愁杀路旁儿。”此歌元出于北国，知横笛是此名也。以《通志》所引《胡吹歌》观之，则知《长笛赋》“至裁以当篴，便易持”，是言羌笛，“易京君明”以下四句是言长笛也，然笛之孔数说者不一。竖笛则杜子春云“五孔”，《风俗通》云“七孔”，《隋·乐志》云：“笛，汉武帝时丘仲所作，京房备五音，有七孔，以应七声。”《通考》云“六孔”，《元志》云“五孔”，当以《通考》之说为正，以六孔备七声，乃合荀勖笛制也。横笛亦六孔（《通考》言：“竖笛，六孔旁一孔加竹膜焉。”今之竖笛无旁一孔，横笛则有之。）而羌笛又有三孔者，《说文》云：“羌笛三孔。”《元志》云：“龙笛，制如笛，七孔横吹之管，首制龙头，衔同心结带。羌笛，制如笛而长，三孔，是羌笛有三孔也。”按：羌笛有《折杨柳》、《落梅花》诸曲，必是六孔笛所吹，若三孔笛五音不备，可以当篴，不可以吹曲也。横笛亦有与竖笛合者，《新唐书·南蛮传》云：“雍羌使其弟献其国乐，有横笛二，一长尺余，取其合律去节无爪，以蜡实，首上加师子头，以牙为之，穴六，以应黄钟商，备五音七声，又一管唯加象首，律度与荀勖笛谱同，又与清商部钟声合。”是横笛有与竖笛同者。但此是外夷之乐，自出新制，中国横笛高于竖笛三调，横笛之正宫调

当竖笛之尺字调，竖笛之六字调当横笛之上字调（横笛七调上字调最低，与竖笛六字调合，乃黄钟正调也，横笛有上字低调无上字高调，竖笛用上字高调不用上字低调）。横笛声高，乃军乐、燕乐所用，非朝庙乐器也。①

自本段文献中，我们可以发现就笛子（横笛）起源一点，就有诸种说法。第一种，张骞通西域时传入中原；第二种，羌族起源说，源于羌笛，后传入中原；第三种，传说在汉武帝时由丘仲发明创造；第四种，传说由古代乐器“篪”演变而来。起源不明，就会有很多误解发生，例如横笛与箫等乐器的混淆。

现在的箫在汉魏六朝时代称为篴。它是从羌族地区传入中原地区的，其前身就是晋代乐工列和在公元247年左右所吹的笛，其实应该是现在的箫之类。

在魏晋南北朝时，箫已用于伴奏、合奏和独奏。晋代桓伊在江上为王子猷吹笛，“为作三弄”中的笛也是箫，而非现在的横笛（按：认为魏晋南北朝时期的笛即现在的箫的说法，见诸各种介绍中国古代乐器的著作）。到唐宋以后，单管竖吹的箫日渐流行，人们便称编管竖吹者为排箫，加以区别。唐赵璘《因话录》：“古箫，都下所谓排箫是也，今言箫管乃别器。”②而羌笛乃箫之类。是以，其亦为竖吹之器。

但是，后人皆知箫为竖吹，而却为何在如此多的记载中都会误以为“羌笛横吹”呢？笔者以为有以下几点原因：

第一，盖自南朝以来，横笛开始流行，而“羌笛则由于只是一件极普通的管乐器，普通加上稚拙，渐渐演化进步，最终完全被进化的后身所替代，其原型也就荡然无存。又正因为普通，所以不仅墓葬中至今没有发现其身影，民间也没有它最初原型的存留”。③汉代的羌笛，绝不是如今羌族双管簧哨乐器的“羌笛”（可参看图片），这从马融《长笛赋》对于羌笛的描述可知。但是，羌笛的名称却一直流传了下来，这也就为后来横笛与羌笛的张冠李戴提供了一个可能。

---

① 胡彦升《乐律表微》，第7卷，《文渊阁四库全书》，第220册，第478—479页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 载陶宗仪《说郛》，第23卷上，《文渊阁四库全书》，第877册，第302页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 参看陈正生《羌笛研究》，载《乐器》，2002年第5期，第41页。

第二，自春秋以来，儒家思想逐渐在社会上占据重要地位，其“礼乐”中的“中和”观念对音乐有很大影响。

早在《尚书·尧典》中就有记载：“诗言志，歌永言，声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦，神人以和。”[①]所谓“八音克谐”，就是说金、石、丝、竹、土、革、匏、木八种乐器的合奏要整齐、和谐，合乎一定的节奏和顺序，这即是从一种“中和”观念出发的。在这种“中和”观念的影响下，周代的“八音”分类中，敲击乐器类的编钟编磬是先秦时期乐器中的主体力量，虽也有箫、笙、竽、笙、篴等竹、匏类的乐器，但这类吹管乐器在那个时代没有也不可能成为主体力量。

又有《左传》记述襄公二十九年季札观乐一事。季札出使鲁国，

请观于周乐。使工为之歌《周南》、《召南》，曰：“美哉！始基之矣，犹未也，然勤而不怨矣。”为之歌《邶》、《鄘》、《卫》，曰：“美哉，渊乎！忧而不困者也。吾闻卫康叔、武公之德如是，是其《卫风》乎！”为之歌《王》，曰：“美哉！思而不惧，其周之东乎！”为之歌《郑》，曰：“美哉！其细已甚，民弗堪也。是其先亡乎？”为之歌《齐》，曰：“美哉！泱泱乎，大风也哉！表东海者，其大公乎？国未可量也。”为之歌《豳》，曰：“美哉，荡乎！乐而不淫，其周公之东乎？”为之歌《秦》，曰：“此之谓夏声。夫能夏则大，大之至也，其周之旧乎！”为之歌《魏》，曰：“美哉，沨沨乎！大而婉，险而易行，以德辅此，则明主也。”为之歌《唐》，曰：“思深哉！其有陶唐氏之遗民乎？不然，何忧之远也？非令德之后，谁能若是？”为之歌《陈》，曰：“国无主，其能久乎！”自《郐》以下无讥焉。为之歌《小雅》，曰：“美哉！思而不贰，怨而不言，其周德之衰乎？犹有先王之遗民焉。”为之歌《大雅》，曰：“广哉，熙熙乎！曲而有直体，其文王之德乎！”为之歌《颂》，曰：“至矣哉！直而不倨，曲而不屈，迩而不逼，远而不携，迁而不淫，复而不厌，哀而不愁，乐而不荒，用而不匮，广而不宣，施而不费，取而不贪，处而不底，行而不

①《尚书正义》，第3卷，见阮元校刻《十三经注疏》，第131页，北京，中华书局，1980。

流。五声和，八风平，节有度，守有序，盛德之所同也。”[①]

季札在所听各乐中都指出了其不足，一直到为之歌《颂》时才给予了最高评价。很明显，季札是以儒家的“中和”为评判标准的。

又《吕氏春秋·适音篇》：

> 夫音亦有适，太巨则志荡，以荡听巨，则耳不容，不容则横塞，横塞则振；太小则志嫌，以嫌听小，则耳不充，不充则不詹，不詹则窕；太清则志危，以危听清，则耳溪极，溪极则不鉴，不鉴则竭；太浊则志下，以下听浊，则耳不收，不收则不抟，不抟则怒。故太巨、太小、太清、太浊，皆非适也。何谓适？衷音之适也。何谓衷？大不出钧，重不过石，小大、轻重之衷也。黄钟之宫，音之本也，清浊之衷也。衷也者适也，以适听适则和矣。乐无太，平和者是也。[②]

在这种音乐审美标准的影响下，一些不符合“中和”要求的“太巨、太小、太清、太浊”的民间乐器自然不会被统治者所青睐。横笛就属于这种不被重视的民间乐器之一。

虽然横笛在汉代以前就存在，但由于横笛发音高亢，声如裂帛，飘逸，清亮，不符合自春秋以来的儒家“中和”音乐要求，所以没有机会登堂入室，参加宗庙等活动。因此，它虽然在民间有所流传，但并不广泛。而且由于我国历史著作一般注重与统治阶级有关的人、事、物等等，对民间则少有关注，所以在各种文献记载中也难以见到它的踪影。正因为如此，后代才对横笛的源流不甚清楚，而且在相当长的时期里人们普遍认为横笛是在张骞通西域后才传入中原的。

“相反，在远离中原的边远地区和民族中，中原地区的思想统治是薄弱的。在音乐活动中，那里是不受‘中和’观念支配的。象横笛这样发音高亢、明亮的乐器，正适于边远民族在草原、旷野和山区生活的需要。于是，横笛无论在制做上、演奏技巧上，还是在演奏乐曲上，

---

①《春秋左传正义》，第39卷，见阮元校刻《十三经注疏》，第2006、2007页，北京，中华书局，1980。

②《吕氏春秋》，第5卷，《文渊阁四库全书》，第848册，第311、312页，上海，上海古籍出版社，2003。

在边远的民族中都得到了发展”。[1]这就使人们很容易误以为横笛是胡乐。南朝沈约在其《宋书·乐志》中就说：“今有胡篪，出于胡吹，非雅乐也。”[2]胡篪，就是横笛。篪，远在汉魏六朝时期，不是一种乐器的名称，而是一系列横吹管乐器的总称，其中就包括开管的横笛。可见，在南朝时期，对于横笛的源流已不甚清楚。源流不清，又多认为横笛自西域羌地传入，所以以来源之地命名之，称其羌笛也就是顺理成章的事情了。[3]

第三，张骞入西域，带回了横吹乐（其中或许就有横笛）。而横笛又一度被称为“横吹”，加上后世学者对文献的误读，把“横吹”与笛之类的乐器“大横吹”、“小横吹”[4]混为一谈，所以就认为“横吹”就是横笛。而且即使在现在，也还有很多人认为横笛是张骞入西域后传入。

第四，羌笛在传入中原以后，并没有像横笛一样流行。可能在中原及江南地区，羌笛作为一种乐器已经逐渐不被用于演奏。或者说把羌笛和横笛当成了一种乐器，不加以分别，又由于人们普遍认为横笛也来自羌地，所以后来就误以为羌笛就是横笛，而把羌笛的名称安到了横笛名上。

第五，对于马融《长笛赋》中“双笛”的误解。上所引资料第二部分起首句就说“横笛，始于羌，与竖笛为双笛”。因为人们认为竖吹

---

① 杨久盛《横笛源流考辨》，载《乐府新声（沈阳音乐学院学报）》，2001年第1期，第54页。

②《宋书》，第19卷，《文渊阁四库全书》，第257册，第342页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 此处关于儒家“中和”观念对于音乐的影响和横笛在中原与西北边塞地区的流传情况参考杨久盛《横笛源流考辨》。

④ 大横吹、小横吹也有两种含义。一是指笛之类的乐器。宋·陈旸《乐图论·胡部》：“大横吹、小横吹，并以竹为之，笛之类也。”大横吹、小横吹为笛之类的乐器，这种分法直到唐代才出现。一是指一种音乐形式。《唐乐图》所载，大横吹部有角鼓、角笛、箫、笳、荜篥七色，小横吹部有角笛、箫、笳、荜篥、桃皮荜篥六色。陈氏《乐书》曰：“古者更卤簿作鼓吹。鼓吹之乐，在魏、晋则轻，在江左则重。至隋始分为四等：一棡鼓，二铙鼓，三大横吹，四小横吹。唐又别为五部：一鼓吹，二羽葆，三铙吹，四大横吹，五小横吹。大驾则晨严夜警施之卤簿为前后部。皇后、皇太子以下，咸有等差。迨于宋朝，总号鼓吹云。”在这两则材料中，大横吹、小横吹是别为不同的音乐分部，而并非一种乐器。这就更加增加了文献误读的可能性。

之笛中原自古有之（这从上引的第一段资料中就可以看出），而又把马融《长笛赋》中的“双笛”理解为横笛与竖笛，加上马融记载说“近世双笛从羌起”，那么在这种前提下，自然会得出“羌笛横吹”的结论。而笔者以为马融所说的“双笛”应是指长笛和短笛，两者都是竖吹的。关于“双笛”的含义，《羌笛研究》一文中有如下论述，笔者深以为然，今录原文如下：

> 《长笛赋》中的另一个难解的谜就是“双笛”。这“双笛”显然与“双管”的含义不会相同。因为“双管”可以是两支管子含于口中同时吹奏，就如同今日的簧哨乐器“羌笛”，而两支笛子则不能。就以赵松庭先生的“排笛”而言，三支笛子捆扎在一起，也是一支一支地吹，却无法同时吹奏两支、三支。那么这双笛是否为对笛呢？民间不是就有两支相差一律（相差半音）的雌雄笛吗？实际的情形也不是这样。因为民间的雌雄笛相差一律，每支转七调，两支共十四调，其中两对调门相同，即可达到转全十二个调之目的：它是为了转调而设的。古人恐怕没有这个目的。尽管古代即有所谓的“八十四调”、“二十八调”之理论，但未必是民间演奏之实际；何况羌笛连五音都不全，还是靠京房补上后出孔添了“商”音后五音才齐全的。就只能吹奏五音的笛来说，它怎么个转调法呢？这就足以证明“双笛”是指长短两支笛。这不仅由《长笛赋》所赋的为“长笛”可推知（马融只说明“长笛”，而将短笛省略不作介绍），也为后文羌笛的制作所证明。①

2. 演奏乐器的变化

《梅花落》作为《摩诃兜勒》二十八解之一，盖其初为胡笳曲，主要以胡笳演奏。传入中原后，被改编成了二十八解新曲，演奏的主乐器改成了鼓角，演变为角曲。

宋代郑樵《通志·乐略第一》载：

> 边角十曲：《黄鹄吟》、《陇头吟》、《出关》、《入关》、《出塞》、《入塞》、《折杨柳》、《黄覃子》、《望行人》。右边角者，本以应胡

---

① 陈正生《羌笛研究》，第42页，《乐器》，2002年第5期。

笳之声，后渐用之，故横吹有双角，即边乐也。汉博望侯张骞入西域，传其法，惟得《摩诃兜勒》一曲，是为边角之本。①

《摩诃兜勒》为边角之曲，而边角"本以应胡笳之声"，是以可知最初《摩诃兜勒》曲是以胡笳为主要演奏乐器的，也即其本为胡笳曲。《通志》中另一段记载可与之相印证："梅花之辞本于胡笳。"② 又在所列鼓角横吹十五曲《梅花落》之后注有"胡笳曲"。③

张骞入西域将《摩诃兜勒》曲初传入西京时，盖亦以胡笳演奏流行过一段时间。后来，协律都尉李延年根据原曲加以改编，填上新词，成了二十八解新曲。随着乐曲的改编，演奏乐器也相应发生了变化——鼓角代替了胡笳。宋代王灼在其《碧鸡漫志》中就有明确的记载："汉代胡角《摩诃兜勒》一曲，张骞得自西域，李延年因之更造新声二十八解。"④ 但是《甘肃通志》卷五十中却云："大横吹，小横吹，并以竹为之，笛之类也。昔张博望入西域传其法于西京，得《摩诃兜勒》一曲，李延年因之更造新声二十八解，以为武乐，后汉以给边将。"⑤ 又《文献通考·乐考十一》载："大横吹、小横吹，并以竹为之，笛之类也。《律书·乐图》云：'横吹，胡乐也，昔张博望入西域传其法于西京，得《摩诃兜勒》一曲，李延年因之更造新声二十八解，乘舆以为武乐，汉时以给边将。'"⑥ 据此看来，《摩诃兜勒》初时以大横吹、小横吹演奏。而晋代崔豹《古今注》，宋代王钦若等撰的《册府元龟》卷五百七十七，元代陶宗仪《说郛》卷十九，明代杨维桢《铁崖乐府》卷二，明代梅鼎祚《古乐苑·衍录》卷一都记载《摩诃兜勒》为胡角曲。因此，可以断定《甘肃通志》及《文献通考》记载有误。盖因其对"横吹"含义有误解之故。前文对"横吹"的含义已有辨析，故在此不再赘述。

魏晋以来，至迟从南朝开始，《梅花落》以单曲形式吹入笛中，并

---

①②③ 郑樵撰，王树民点校《通志》，第 349、350 页，北京，中华书局，1995。

④《碧鸡漫志》，《文渊阁四库全书》，第 1494 册，第 508 页，上海，上海古籍出版社，2003。

⑤《甘肃通志》，第 50 卷，《文渊阁四库全书》，第 613 册，第 759、760 页，上海，上海古籍出版社，2003。

⑥ 马端临《文献通考》，第 138 卷，《文渊阁四库全书》，第 613 册，第 191、192 页，上海，上海古籍出版社，2003。

作为笛曲流行起来。《梅花落》主要以羌笛演奏，此处所说的羌笛是指横笛。江总在《梅花落》歌辞中有“横笛短箫凄复切，谁知柏梁声不绝”[①]句，可知至迟在南朝陈代时《梅花落》已经用横笛演奏。盖《梅花落》在传入中原以前，在北方少数民族中主要以羌笛演奏。当其被传入江南地区以后，可能曾经也以羌笛为主要乐器演奏流行过一段时间。但是，在江南地区，横笛更受人们的偏爱与青睐，而羌笛则因为过于普通稚拙，慢慢地进化，被后世的箫之类的乐器所取代。《梅花落》曲则被人们所钟爱的横笛所演奏，羌笛之名也被横笛所占据，以至于横笛被误以为就是羌笛。翻阅历代文献，特别是诗中提到以横笛演奏《梅花落》的占很大比例。笔者就唐宋元明四代提到《梅花落》的诗随机选取了二十四首，其中写到以横笛吹奏的有十四首，其余十首写到的乐器是笳、琴、羌笛、角、羌管，横笛所占比例竟然超过了一半。

到了唐代，《梅花落》作为笛曲已经风行大江南北。在以笛曲形式广泛流行的同时，也以笳、角等其他羌乐演奏，并在笳、角等其他羌乐流行的基础上，出现了角曲《大梅花》、《小梅花》。郭茂倩《乐府诗集·梅花落》解题下按：“按唐大角曲亦有《大单于》、《小单于》，《大梅花》、《小梅花》等曲。”[②]也即角曲《梅花》开始以独立的姿态出现在乐坛上。

唐代《梅花落》演奏乐器除笛、笳、角外，还有管。管，古时称觱篥或筚篥，由西域传入中原，流行于我国北方地区。北魏云冈石窟雕刻中已有管。隋唐九、十部乐中，有好几部用到筚篥。

唐代诗文中曾记载筚篥的演奏盛况，如李颀的《听安万善觱篥歌》：

> 南山截竹为觱篥，此乐本自龟兹出。流传汉地曲转奇，凉州胡人为我吹。[③]

又沈佺期有《春晓太平公主小楼闻吟双管》诗。可见管在唐时已获得了下至平民百姓、文人士大夫，上至皇宫贵族们的喜爱。至于管所奏

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第24卷，第351页，北京，中华书局，1979。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第24卷，第349页，北京，中华书局，1979。

③《石仓历代诗选》，第41卷，《文渊阁四库全书》，第1387册，第560页，上海，上海古籍出版社，2003。

之音的美妙，可从岑参《裴将军宅芦管[①]歌》一诗中略知一二：

辽东九月芦叶断，辽东小儿采芦管。可怜新管清且悲，一曲风飘海头满。海树萧索天雨霜，管声寥亮月苍苍。白狼河北堪愁恨，玄兔城南皆断肠。辽东将军长安宅，美人芦管会佳客。弄调啾飕胜洞箫，发声窈窕欺横笛。夜半高堂客未回，只将芦管送君杯。巧能陌上惊杨柳，复向园中误落梅。诸客爱之听未足，高卷珠帘列红烛。将军醉舞不肯休，更使美人吹一曲。[②]

在本诗中传达出一个重要信息就是芦管所奏之曲美妙动听。“弄调啾飕胜洞箫，发声窈窕欺横笛”，胜过古曲。即使《折杨柳》、《梅花落》这样的以箫笛演奏的名曲在其面前都黯然失色了。

正是在这种背景下，人们开始用管来翻奏《梅花落》曲。唐诗中有很多提到以管来演奏《落梅》曲的。如沈佺期《梅花落》歌辞：“夕逐新春管，香迎小岁杯。”[③]郎馀令《晦日宴高氏林亭》：“樽开疏竹叶，管应落梅花”，郑谷《江宿闻芦管》：“塞曲凄清楚水滨，声声吹出落梅春。须知风月千樯下，亦有葫芦河畔人。”

在管之外还有琴。如骆宾王《代女道士王灵妃赠道士李荣》：“鹦鹉杯中浮竹叶，凤凰琴里落梅花。”卢仝《有所思》：“含愁更奏绿绮琴……相思一夜梅花发。”但是，这应该只是偶然的翻奏现象，而没有像角、笛那样形成一个传承系统，因为除此二诗以外，唐代没有以琴演奏《梅花落》的相关记载。

到了宋代，角曲《梅花》的流行势头超过了笛曲《梅花落》。此点将在流传情况中具体论述。除继承了唐代用以演奏的各种乐器外，还出现了以琵琶和笙演奏。如《春闺怨》：“琵琶声断梅花落，别是春风一种愁。”[④]何梦桂《祝香文》：“风软香云吹不断，笙歌满路《落梅花》。”

---

① 马端临《文献通考》第138卷：“芦管，胡人截芦为之，大概与觱篥相类，出于北国。”《文渊阁四库全书》，第613册，第191页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 岑参著，陈铁民、侯忠义校注，陈铁民修改《岑参集校注》，第4卷，第334页，上海，上海古籍出版社，2004。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第24卷，第352页，北京，中华书局，1979。

④《两宋名贤小集》，第330卷，《文渊阁四库全书》，第1364册，第595页，上海，上海古籍出版社，2003。

《梅花落》自汉以来，用于多种乐器演奏。演奏乐器的多样化也说明《梅花落》曲自魏晋南朝以来流传之广泛。

3．流传情况

《梅花落》，作为《摩诃兜勒》二十八解之一，两汉时期主要是在宫廷演奏，是为“武乐”。《晋书》“鼓角横吹曲”条下载：

> 胡角者，本以应胡笳之声，后渐用之横吹，有双角，即胡乐也。张博望入西域，传其法于西京，唯得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐，后汉以给边将，和帝时万人将军得用之。①

唐杜佑《通典·边防十六》：“张骞使西域，得《摩诃兜勒》曲，武帝采之为鼓吹。”②《续通典·乐四》载：“张博望入西域始传《摩诃兜勒》之曲，自汉以来鼓吹部用之，不入雅乐。”③

从这些资料中可知，《摩诃兜勒》虽属边塞征戍之曲，但自张骞将其传入西京，又经李延年改编成二十八解新曲，再至后来用于车马道路，成为“武乐”。这一段时期内都限于宫廷传播，到了东汉（公元25—220）时期，“皇帝才以一种奖赏的方式，把横吹乐队赐给边塞有功的将领。这就是说，张骞通西域传入的横吹，几经变革，直到东汉时期才迂回辗转地传到边塞地区”。④

而且不难发现，在被给赐给边将之前，只有拥有显赫地位的人才可以吹奏并演唱《摩诃兜勒》曲。虽然没有关于《摩诃兜勒》二十八解辗转传到边地后的资料记载，但笔者推测，《摩诃兜勒》二十八解在“给边将”之后，不仅于军中演奏，而且也在军队驻扎的周边少数民族中间流传。但演奏乐器已经由鼓角变成了篪、角、笛等羌乐。而且，人

---

①《晋书》，第23卷，《文渊阁四库全书》，第255册，第424页，上海，上海古籍出版社，2003。

②《通典》，第199卷，《文渊阁四库全书》，第605册，第758页，上海，上海古籍出版社，2003。

③《续通典》，第88卷，《文渊阁四库全书》，第640册，第658页，上海，上海古籍出版社，2003。

④ 杨久盛《横笛源流考辨》，载《乐府新声（沈阳音乐学院学报）》，2001年第1期，第52页。

们为了娱乐之需，乐器是选单一的某一种，而不是合奏。

魏晋时期，二十八解多已散佚，俗世所用者唯剩十曲。《乐府诗集》载：

> 《乐府解题》曰：汉横吹曲二十八解，李延年造。魏晋已来唯传十曲……后又有《关山月》、《洛阳道》、《长安道》、《梅花落》、《紫骝马》、《骢马》、《雨雪》、《刘生》八曲，合十八曲。①

但是此应为中原及江南地区的情况，而在西北边塞地区，《摩诃兜勒》二十八解流传及保存下来的曲子不仅仅十曲，可能就包括了《乐府解题》中所记载的后世所加的八曲。

那么为何在各种文献中不见《摩诃兜勒》在西北边塞地区的流传与传播情况的记载呢？笔者认为原因可能有二：第一，中原地区的原因：各种文献资料的撰写者对于边塞情况不是特别了解，因为那时信息传播比较慢，而且《摩诃兜勒》二十八解在“给边将”之后的流传情况好像也并不能引起当时人们的关注。第二，西域地区的原因：西北边塞地区的人们向来以口耳相传的方式继承或传播自己的文明与历史，很少付诸文字。那么作为一种用来歌唱与演奏的乐曲，更加应是口耳相传而不见于文献记载了。

至迟到南朝时《梅花落》已经作为笛曲广泛流行，也就是说，至多在和帝至魏晋这一段时间内失传的《梅花落》，在刘宋时就已经重新进入了人们的生活，并且以单曲形式流行。《摩诃兜勒》组曲中各曲开始以单曲形式传播的并不只有《梅花落》，还有《折杨柳》、《陇头吟》等，这其实也是《摩诃兜勒》诸曲由宫廷向民间传播的必然结果。因为单曲更适宜于民间演奏娱乐的需求，组曲相对来说过于繁杂，演奏不便。乐器也由鼓角简化成了笛、笳、角等其中的一种，主要是笛。乐器的简化促进了《梅花落》进一步传播，人们手持一笛或一笳随时随地可以娱乐、抒情。

当然，《梅花落》不但在民间盛行，于宫廷声色中也占有一席之地。陈后主就曾为《梅花落》曲调填写歌词。上有所好，下必甚焉。江总等弄臣也都曾为《梅花落》填写歌词。既然有填写歌词之举，那定也

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第21卷，第311页，北京，中华书局，1979。

有歌唱之事了。因此，自南朝以来，《梅花落》便开始在宫廷与民间同时传播。

唐代以来，《梅花落》更是盛行一时。唐代《梅花落》曲不仅以笛曲方式广泛流行，而且以笳、角演奏的情况也越来越频繁。唐诗中就有大量描写笳、角演奏《梅花落》的记载。而且在此基础上出现了角曲《梅花》。

唐时笛曲《梅花落》在民间流行之盛已毋庸多言，那在宫廷中是否也有所流传呢？《唐音癸签·笛曲》下记载：

> 笛有雅笛、羌笛，唐所尚殆羌笛也。其乐与觱篥、箫、笳列横吹部者同有《悲风》、《欢乐树》等四十余曲，见前鼓吹曲内。乃如《关山月》、《折杨柳》、《落梅花》，唐人咏吹笛多用之，而横吹部曲名独亡述者，知当时笛曲尚多，入乐署行用者亦非全耳。①

自本段记载来看，唐时横吹部曲中无《梅花落》，《梅花落》并未“入乐署行用”。但是否因此就可以断定《梅花落》未曾在宫廷中演奏过呢？笔者以为有待商榷。按照唐代帝王对音乐的热情，我们应该有理由推测其在宫廷中有被演奏，但可能演奏者未必是宫中乐人。

唐代帝王对于音乐的喜爱首数唐明皇，其称得上为皇帝音乐家。他精通乐律，不仅喜爱演奏古琴、玉笛，而且擅长作曲，曾创作有《霓裳羽衣曲》等十余首乐曲，而且唐明皇与独步当时的吹笛艺术家李谟曾有交往。《乐府杂录》中记载：“明皇尝独召李谟吹笛逐其（指许和子）歌，曲终管裂，其妙如此。”②唐代李谟吹笛艺术传奇记载以及“无奈李谟偷曲谱，酒楼吹笛是新声”的诗句，均说明了笛在宫廷或民间音乐生活中的不可缺少和在音乐表现中的重要性。而且，李谟是最擅长吹奏《梅花落》曲的，《文献通考·乐考十一》载：“古者羌笛有《落梅花》曲，开元中有李谟善吹，独步当时。”③所以，在其应召入宫时不排除有

---

① 胡震亨《唐音癸签》，第14卷，《文渊阁四库全书》，第1482册，第609—610页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 段安节《乐府杂录》，《文渊阁四库全书》，第839册，第992页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 马端临《文献通考》，第138卷，《文渊阁四库全书》，第613册，第191页，上海，上海古籍出版社，2003。

为明皇及后妃王公们吹奏《落梅》曲的可能。酷爱音乐的唐明皇应该也不会错过在当时流行一时的《梅花落》曲。

《梅花落》在唐代的一个特殊现象就是羌人演奏。皎然《塞下曲》："塞寒无因见落梅，羌人吹入笛声来。"李贺《送秦光禄北征》："内子攀琪树，羌儿奏落梅。"[①]此盖与唐朝开放的时代背景相关。

到了宋代，《梅花落》主要仍以笛和角演奏。但是角曲《梅花》的流行趋势渐渐胜过了笛曲《梅花落》。宋代大量描写角曲《梅花》的诗词就是最好的证明。如秦观《桃源忆故人·玉楼深锁薄情种》：

> 无端画角严城动，惊破一番新梦。窗外月华霜重，听彻梅花弄。[②]

郑侠《次韵赵资道秋夜闻角》：

> 萧索秋城五鼓前，月临残梦正团圆。彤楼一曲《梅花落》，玉枕谁家绣带连。[③]

此外，宋徽宗也曾作《北狩龙沙赋忍听羌笛吹落梅花乐府》[④]诗。

宋代笛曲《梅花落》已有所新变。范成大《二月三日登楼有怀金陵宣城》："折柳故情多望断，落梅新曲与愁关。"[⑤]虽然抒发的仍是一种愁怨相思，但与旧曲相比少了一些边戍色彩。《梅花落》"边声"和军乐的特色，在角曲《梅花》中更多地被保存下来。

宋时边关军寨以及内地州府重镇之戍楼夜警一般以角声昏晓报时。

---

①《昌谷集》，第3卷，《文渊阁四库全书》，第1078册，第456页，上海，上海古籍出版社，2003。

② 周义敢、程自信、周雷编注《秦观集编年校注》，第73卷，第780页，北京，人民文学出版社，2001。

③《西塘集》，第9卷，《文渊阁四库全书》，第1117册，第500页，上海，上海古籍出版社，2003。

④ 惜原诗今已不存。明代叶颙有《读宋徽宗北狩龙沙赋忍听羌笛吹〈落梅花〉乐府》："一声羌笛咽龙沙，万里燕云独梦家。吹入中原都是恨，如何只怕《落梅花》。"参见《樵云独唱》，第4卷，《文渊阁四库全书》，第1219册，第86页，上海，上海古籍出版社，2003。

⑤《宋诗钞》，第61卷，《文渊阁四库全书》，第1462册，第161页，上海，上海古籍出版社，2003。

《文献通考·乐考二十·鼓吹》下说道："凡大角三曲，警严用之（笔者按：下双行小字'大梅花、小梅花曲'）。"[①]如上文所引郑侠《次韵赵资道秋夜闻角》："萧萦秋城五鼓前，月临残梦正团圆。彤楼一曲《梅花落》，玉枕谁家绣带连"句就提到画角报时，惊醒梦中人之事。又赵抃《次韵楼头闻角》：

> 龙蛰穷冬万否开，蛩吟清晓在蓬莱。五更枕上惊残梦，一曲楼头动《小梅》。[②]

除用于昏晓报时外，角曲《梅花》还在民间传唱。宋代王楙《野客丛书》"五更转"下载："今教坊以五更演为五曲，为街市唱，乃知有自半夜角词吹落梅花此意亦久。"[③]

综上所述，《梅花落》曲在两汉时期流传范围有限，一般只局于宫廷，而且主要是以组曲形式被传唱和演奏。到了魏晋南北朝则作为单曲广泛流行，而且同时在宫廷与民间流传与传播。隋唐两宋可以说是笛曲《梅花落》与角曲《梅花》流传的巅峰。

（二）辞

《梅花落》不仅用乐器广泛演奏，同时也倚声填词，被世人歌唱。其歌词中不乏艺术水平高者，许多著名诗人，例如鲍照、卢照邻等都有《梅花落》歌词传世。

1. 来源

《梅花落》始即有辞，始辞咏调名本意，然憾古辞已亡佚，所述为何，难以确知。但与其一起流行的《折杨柳》"其曲有兵革苦辛之辞"，[④]料其主题应与《折杨柳》相近。应为边塞征戍之曲，属于征人睹物感春思归的歌调，主要通过梅花凋落的描写抒发军士久戍怀归的

---

① 马端临《文献通考》，第147卷，《文渊阁四库全书》，第613册，第335页，上海，上海古籍出版社，2003。

②《清献集》，第4卷，《文渊阁四库全书》，第1094册，第785页，上海，上海古籍出版社，2003。

③《野客丛书》，第18卷，《文渊阁四库全书》，第852册，第701页，上海，上海古籍出版社，2003。

④ 郭茂倩《乐府诗集》，第22卷，第328页，北京，中华书局，1979。

情感。

现存最早的《梅花落》歌辞是南朝鲍照所作，然鲍照诗“虽佳，无涉于军乐”。[1]郭茂倩《乐府诗集·横吹曲辞四》“梅花落”曲调下收集自刘宋迄唐以来歌辞共十三篇，这是远远少于文人们所创的《梅花落》歌辞的。

就唐代而言，所作《梅花落》歌辞数就已远不止十三篇。卢照邻《〈乐府杂诗〉序》云：“落梅、芳树，共体千篇。”可见当时人们对填写《梅花落》歌辞的热衷。任半塘先生说：“据卢氏诗序，当时作者甚盛，郭集远未能备。”[2]

郭茂倩《乐府诗集》所收之数确实远远少于实际创作的歌辞。之所以“郭集远未能备”，盖因唐时所创《梅花落》歌辞虽繁，但真正优秀的，被人们传唱的却寥寥，而且有可能只有郭茂倩所收三首和杨炯一首。久而久之，那些未曾被人们选入乐中的歌辞就渐渐都失传了。到郭茂倩所在的南宋时期，能见到的也就那四首。虽然这是一个很大的缺憾，但是值得肯定的是，郭茂倩所选的十三首歌辞已经可以体现并包含《梅花落》歌辞在艺术与内容形式上的特色。

《升庵集》卷五十七《芳梅诗》下有语曰：“此刘方平《梅花诗》也，既不用事又不拘对偶而工致天然，虽太白未易先后也。《梅花诗》被宋人作坏，令人见梅枝条可憎而香影无味，安得诵此诗及梁元帝、徐陵、阴铿、江总诸咏一洗梅花之辱乎？”[3]可见刘方平及梁元帝、徐陵、阴铿、江总诸梅花诗均为佳作，而这些诗人之作即均被郭茂倩所收。

为方便起见，兹仅以《乐府诗集》卷二十四“横吹曲辞”所收录的十三篇为研究对象，暂录于下：

中庭杂树多，偏为梅咨嗟。问君何独然，念其霜中能作花，露中能作实。摇荡春风媚春日，念尔零落逐风飙，徒有霜华无霜质。

① 转引自鲍照著，钱仲联增补集说校《鲍参军集注》，第4卷，第246页，上海，上海古籍出版社，2005。

② 任半塘《唐声诗》，下编，第199页，上海，上海古籍出版社，1982。

③《升庵集》，第57卷，《文渊阁四库全书》，第1270册，第517页，上海，上海古籍出版社，2003。

终冬十二月，寒风西北吹。独有梅花落，飘荡不依枝。流连逐霜彩，散漫下冰澌。何当与春日，共映芙蓉池。

金砌落芳梅，飘零上凤台。拂妆疑粉散，逐溜似萍开。映日花光动，迎风香气来。佳人早插髻，试立且徘徊。

杨柳春楼边，车马飞风烟。连娉乌孙伎，属客单于毡。雁声不见书，蚕丝欲断弦。欲持塞上蕊，试立将军前。

对户一株梅，新花落故栽。燕拾还莲井，风吹上镜台。倡家愁思妾，楼上独徘徊。啼看竹叶锦，簪罢未成裁。

中庭一树梅，寒多叶未开。祇言花是雪，不悟有香来。上郡春恒晚，高楼年易催。织书偏有意，教逐锦文回。

芳树映红野，发早觉寒侵。落远香风急，飞多花径深。周人叹初摽，魏帝指前林。边城少灌木，折此自悲吟。

缥色动风香，罗生枝已长。夭姬坠马髻，未插江南珰。转袖花纷落，春衣共有芳。著作秋胡妇，独采城南桑。

胡地少春来，三年惊落梅。偏疑粉蝶散，乍似雪花开。可怜香气歇，可惜风相催。金铙且莫韵，玉笛幸徘徊。

腊月正月早惊春，众花未发梅花新。可怜芬芳临玉台，朝攀晚折还复开。长安少年多轻薄，两两常唱梅花落。满酌金卮催玉柱，落梅树下宜歌舞。金谷万株连绮甍，梅花密处藏娇莺。桃李佳人欲相照，摘叶牵花来并笑。杨柳条青楼上轻，梅花色白雪中明。横笛短箫凄复切，谁知柏梁声不绝。

梅岭花初发，天山雪未开。雪处疑花满，花边似雪回。因风入舞袖，杂粉向妆台。匈奴几万里，春至不知来。

铁骑几时回，金闺怨早梅。雪中花已落，风暖叶应开。夕逐新春管，香迎小岁杯。感时何足贵，书里报轮台。

新岁芳梅树，繁苞四面同。春风吹渐落，一夜几枝空。小妇今如此，长城恨不穷。莫将辽海雪，来比后庭中。[①]

2. 版本简论

郭茂倩所收十三首曲辞在不同著录中就文字用词以及少数几首的著作权问题上有出入，今集中论述如下，并欲就不同版本用语优劣略陈

① 郭茂倩《乐府诗集》，第24卷，第349—352页，北京，中华书局，1979。

一己之见。

曲辞一为刘宋鲍照的作品。其中“念尔零落逐风飙”句，《鲍参军集》卷七，《诗纪》卷五五〇均作“念尔零落逐寒风”。

曲辞二为梁吴均所作，其中“何当与春日，共映芙蓉池”一句与杜甫《月夜》中“何时倚虚幌，双照泪痕干”有异曲同工之妙。

曲辞三、四皆出自陈后主“金砌落芳梅，飘零上凤台”二句，《文苑英华》卷二〇八作“金砌落芳梅，飘飘上凤台”，而毛本作“金砌落芳梅，飘飖上凤台”。“飘飘”与“飘飖”之异盖因“飘”字与“飖”字在字形上相近，是以有误也。而笔者以为“飘零”较之“飘飘”、“飘飖”略胜一筹。因“飘零”写出了落梅的孤独、寂寞，给人一种凄凉之感。

曲辞五作者徐陵，“新花落故栽”句《文苑英华》卷二〇八作“新花屡发材”。

曲辞六作者苏子卿，其中“祇言花是雪，不悟有香来”两句抓住了梅花与雪花的异同，在似与不似的比较感悟中，揭示了梅花在色、香两方面的特征，从而成了千古咏梅的绝句。

曲辞七出自张正见，“芳树映红野”句，毛刻本作“芳梅映红野”，《诗纪》卷一〇二作“芳树映雪野”，笔者以为“芳树映雪野”为最佳，若作“芳梅”则过于直露，因自下面诗句中已可见其树为梅。而“红”字则似为误，因自“边城少灌木，折此自悲吟”看，所写之梅处于边地，而边地者应为白梅而不当是红梅，且《梅花落》曲辞中所写者在现存的曲辞中皆为白梅，此点可以从诗人们多将白梅花以雪作喻可知。江总“梅花色白雪中明”句可作为“芳树映雪野”的注脚。

曲辞八、九、十为江总之作，而“腊月正月早惊春”一首，《徐孝穆集》卷一，《文苑英华》卷二〇八作徐陵作。笔者怀疑本诗并非为《梅花落》歌辞，而是对《梅花落》曲的一种描述，包括对《梅花落》曲名的正面扣合，其传唱方式的介绍，演唱场景的描绘，以及其所用乐器、乐声的音乐特征等的记录。笔者之所以这样认为，原因有二：第一，郭茂倩所收十三首歌辞中除鲍照的为五、七杂言，八句四十字外，其余十一首均五言八句四十字，唯独“腊月正月早惊春”首七言十六句，一百一十二字。如果其他十二首皆用于歌唱，那么《梅花落》曲的乐谱的旋律以五言句式的歌辞相配最为和谐，而“腊月正月早惊春”首自字数上说已是其他歌辞字数的两倍，恐其与《梅花落》乐调

不相和谐，再者此首是七言歌行，气象较为开阔，内容上描写长安都城“少年”“佳人”早春赏花的生活，情绪偏于欢快热烈，无论是主题还是风格都不同于其他诸篇。第二，其他十二首歌辞多押韵，如歌辞一，实、质，属支韵部；歌辞二，吹、枝、澌、池，属支韵部；歌辞三，台、开、来、徊，属灰韵部；歌辞四，烟、毡、弦、前，属先韵部；歌辞五，栽、台、徊、裁，属灰韵部；歌辞六，开、来、催、回，属灰韵部；歌辞七，侵、深、林、吟，属侵韵部；歌辞八，长、珰、芳、桑，属阳韵部；歌辞九，梅、开、催、徊，属灰韵部；歌辞十一，开、回、台、来，属灰韵部；歌辞十二，梅、开、杯、台，属灰韵部；歌辞十三，同、空、穷、中，东韵部；而歌辞十是两句一换韵，“新”属侵韵部，“开”属灰韵部，“落”属药韵部，“舞”属麌韵部，“莺”属青韵部，“笑”属肴韵部，“明”属庚韵部，“绝”属屑韵部，也即整首诗并不像其余各篇一样同押一韵。

曲辞十一，卢照邻所作，“梅岭花初发”句，《文苑英华》二〇八作“梅院花初发”；“雪处疑花满”句，《全唐诗》卷一八，《文苑英华》二〇八均作“处处疑花满”。

曲辞十二，郭茂倩注沈佺期作，但是到底作者为谁有不同说法，《全唐诗》注曰：一作宋之问。“感时何足贵”句，《全唐诗》作“盛时何足贵”。

曲辞十三乃唐代刘方平之作，“繁苞四面同”一句，《文苑英华》作“繁花四面同”。笔者以为应当做“繁花”，而非“繁苞”，因下联为“春风吹渐落，一夜几枝空”，写的是风吹梅花凋落之景，如果是“繁苞”，则梅花还是花苞，风吹之下当不会凋零，与本句意不相合。

3. 文学特色

郭茂倩所收十三首歌辞，均为文人拟作。

鲍照“中庭多杂树”首，“无涉于军乐”，此评言简意赅，一语中的。鲍照所作歌辞已远离《梅花落》作为“武乐”的特征，带上了浓重的政治色彩，“有零落不偶之悲”。余者十二首除江总“腊月正月早惊春”首写都市风情外，皆表现一种怨愁离绪，或为征夫，或为思妇，且结构上多前半部分紧扣诗题，先写梅，后半部分抒情。

梁吴均《梅花落》歌辞属于咏本题者，而且其更近乎一首咏物之作。梁陈时期《梅花落》歌辞在主题上有一些变化，倾向于闺怨，多与

女性相连，写女子的相思愁怨，从女性角度来表现相思主题。这样一来，诗人们也可以说是“男子而作闺音”，[1]此与宋词有相似之处。这种闺怨主题虽不能说是《梅花落》主题本色，但与鲍照一首相比，还是更接近《梅花落》曲辞原貌一些的。

就情调上而言，可以说是沿袭了汉魏乐府民歌多言征夫思妇之苦、晋子夜四时歌多言村姑恋歌的传统。但此时在《梅花落》歌辞中出现的女性已经不是戍人之妇、乡村少女，而是金闺粉泽、宫中女子，“闺怨”而更加近乎“宫怨”。所写的梅花也多是宫廷或者贵族官僚阶层的人们园林中所种植的，而不是野生的梅花了。[2]例如“金砌落芳梅”的阶梅，“对户一株梅”的园梅，“中庭一树梅”的庭梅。诗歌的整体风格与乐府民歌相去较远，已经不再具有清新、淳朴的特征，而多了一些华美与艳丽。究其原因，盖因梁、陈之际，艳情诗、宫体诗风流行，《梅花落》也难免受其影响之故。

唐人的拟作，当时有“落梅、芳树，共体千篇”的记载，实际流传下来的却不多。与南北朝的《梅花落》歌辞相比，唐朝各篇更加贴近《梅花落》古辞有“兵革苦辛之辞”的主题本色与风格。就郭茂倩所收集三首而言，均明确言及征夫思妇之苦，诗中所描写的景物环境也更多带上了边地特色，如卢照邻开篇“梅岭花初发，天山雪未开”，结尾“匈奴几万里，春至不知来”，沈佺期“铁骑几时回，金闺怨早梅”“感时何足贵，书里报轮台”，刘方平“小妇今如此，长城恨不穷。莫将辽海雪，来比后庭中”。此盖与唐代自初唐以来就开始提倡汉魏风骨，有意识地模仿汉魏乐府有关。[3]

唐代《梅花落》歌辞除了郭茂倩《乐府诗集》所收三首外，尚有杨炯一首流传：

窗外一株梅，寒花五出开。影随朝日远，香逐便风来。泣对

① 田同之《西圃词说》，转引自张璋、职承让、张骅、张博宁编纂《历代词话续编》，下册，第1352页，郑州，大象出版社，2005。

② 此处关于《梅花落》曲辞的论述参考程杰《宋代咏梅文学研究·魏晋南北朝隋唐五代的咏梅文学》，合肥，安徽文艺出版社，2002。

③ 本部分论述参考程杰《宋代咏梅文学研究·魏晋南北朝隋唐五代的咏梅文学》，合肥，安徽文艺出版社，2002。

铜钩障，愁看玉镜台。行人断消息，春恨几裴回。[①]

本诗主题亦为闺怨，诗风明艳，词采较为华美，少了几分风骨，多了几分艳丽，有南朝遗风。郭茂倩之所以未将之收录，盖因本诗与其他三首风格相异，而接近南朝诸作之故。

就形式上而言，十三首歌辞在体式上或五七杂言，或五言八句，或七言歌行，其中五言八句居多。从押韵角度上说，皆押平声韵，此盖与《梅花落》曲平缓悠扬的旋律有关，歌词之调格与乐曲之调需相和谐。《梅花落》歌辞应为写辞配乐，而非选辞入乐。从语言风格上说，十三首歌辞均为文人拟作，词彩较为华美，诗风清丽。

（三）歌

《梅花落》除用笛、角、笳等羌乐演奏外，还早有歌唱。

现存最早提到唱《梅花落》的记载为六朝梁任昉《述异记》："吴太皇时，朱休之家犬歌曰：'言我不能歌，听我歌梅花。今年故复可，明年当奈何。'休遂杀其犬。明年休家人并死。"[②]又陈江总《梅花落》歌辞："长安少年多轻薄，两两常唱梅花落。"[③]

到唐宋时其传唱更加广泛，唐宋诗词中有很多提到唱《梅花落》。如唐代苏味道《正月十五夜诗》："游骑皆秾李，行歌尽《落梅》。"[④]孙逖《咏后庭梅》："闻唱《梅花落》，江南春意深。"[⑤]孟浩然《岁除夜会乐城张少府宅》："续明催画烛，守岁接长筵。旧曲梅花唱，新正柏酒传。"[⑥]李白《襄阳歌》："千金骏马换小妾，笑坐雕鞍歌《落梅》。"白居易《送滕庶子致仕归婺州》："已见曾孙骑竹马，犹听侍女唱《梅花》。"宋代郑獬《和汪正夫梅》："江南早是多风雨，莫向花前唱《落梅》。"陈

---

① 陈贻焮主编《增订注释全唐诗》，第2册，第39卷，第337页，北京，文化艺术出版社，2001。

②《述异记》，卷下，《文渊阁四库全书》，第1047册，第632页，上海，上海古籍出版社，2003。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第24卷，第351页，北京，中华书局，1979。

④ 彭定求等编《全唐诗》，第65卷，第752、753页，北京，中华书局，1960。

⑤ 彭定求等编《全唐诗》，第118卷，第1194页，北京，中华书局，1960。

⑥ 佟培基《孟浩然诗集笺注》，宋本集外诗，第383页，上海，上海古籍出版社，2000。

造《立春前一夕雪二首》："坐窗客有吟飞絮，对酒人应唱《落梅》。"韩维《明叔昆仲特惠梅花聊赋小诗三篇为谢》："歌童知我怜芳意，不向尊前唱《落梅》。"

盖《梅花落》自南朝时作为单曲开始流行以来，就在宫廷与民间同时流传。观《梅花落》曲辞，其中不乏高官甚至帝王之作，如陈后主、江总、徐陵等等。既然他们能为《梅花落》填写歌辞，那么一定听过甚至还可能亲自演唱过《梅花落》。另外，《梅花落》也在民间广为传唱，江总就曾有"长安少年多轻薄，两两常唱梅花落"之句。

《梅花落》的演唱者就性别而言有男有女。盖其初始时以男子演唱为主，特别是两汉时期其作为军乐《摩诃兜勒》二十八解之一，还没有以单曲流行之时。即使到了南朝刘宋时我们也没有发现女子演唱《梅花落》的记载，而只见"少年"唱《落梅》的诗句。盖直到唐代才被女子所演唱，如于武陵《王将军宅夜听歌》："朱槛满明月，美人歌落梅。"又上文所引白居易《送滕庶子致仕归婺州》："已见曾孙骑竹马，犹听侍女唱梅花。"诗句已明确说由美人、侍女演唱，也即到唐代时《梅花落》的演唱者已有男有女。从中也可以看出《梅花落》曲在唐代流行势头进一步上升，可以说是达到了顶峰。之所以女子开始演唱《梅花落》，这应该与人们特别是文人们娱乐消遣的需求有关。唐代文人士大夫们有蓄养家妓的习气，如白居易就有樊素、小蛮等歌妓。

从演唱者的身份而论，我们发现有文人，如李白《襄阳歌》："千金骏马换小妾，笑坐雕鞍歌落梅。"[①]宋代陈造《立春前一夕雪二首》："天仙几夜集瑶台，剪水节琼不受催。直遣瑞花将腊去，尽驱和气与春回。坐窗客有吟飞絮，对酒人应唱《落梅》。雪与相如俱未至，可能草赋压邹枚。"还有伶人，包括歌童、歌妓，如唐代于武陵《王将军宅夜听歌》："朱槛满明月，美人歌落梅。忽惊尘起处，疑有凤飞来。一曲听初彻，几年愁暂开。东南正云雨，不得见阳台。"韩维《明叔昆仲特惠梅花聊赋小诗三篇为谢》："歌童知我怜芳意，不向尊前唱《落梅》。"

另外，至迟从唐代开始，《梅花落》被用于节日里歌唱，包括除夕、元宵。如唐代苏味道《正月十五夜诗》："游骑皆秾李，行歌尽落梅。"孟浩然《岁除夜会乐城张少府宅》："续明催画烛，守岁接长筵。旧曲梅

---

① 王琦注《李太白全集》，上册，第7卷，第369页，北京，中华书局，1977。

花唱，新正柏酒传。”隋代薛道衡曾在《和许给事善心戏场转韵诗》诗中描绘当时长安、洛阳元宵夜的乐舞百戏活动：“万方皆集会。百戏尽来前。……竟夕鱼负灯，彻夜龙衔烛。欢笑无穷已，歌咏还相续。羌笛陇头吟，胡舞龟兹曲。假面饰金银，盛服摇珠玉。”此中提到元宵夜以羌笛演奏《陇头吟》，《陇头吟》亦原为《摩诃兜勒》二十八解之一，盖与《梅花落》相近时间开始以单曲的形式流传。而自南朝以来，笛曲的代表为《折杨柳》和《梅花落》，那么《梅花落》作为羌笛中盛行的乐曲，是不是也可能在隋代的时候已经和《陇头吟》一起用于元宵佳节的庆祝活动了呢？由于资料的缺乏，不能确证，但是应该有这种可能性。

宋代时依然保持着元夕唱《落梅》的传统。如宋祁《灯夕在告闻游人甚盛》：

> 火树缯山凤阙前，皇都美景属新年。烟花并作长春国，日月潜移不夜天。道上落梅飘翠管，陌头繁杏着游鞯。须知钧会人同乐。莫叹秦侯抱疾眠。①

张镃［瑞鹤仙］（壬子年灯夕）：

> 喜浓寒乍退。风共日、已作深春天气。轻车载歌吹。选名坊闲玩，落梅秾李。无端雨细。动清愁、聊成浅醉。怅年时、携手同来，笑里绣帘斜倚。佳节匆匆又至。抚事惊心，忍堪重记。阑情倦意。行不是，坐不是。闷归来，已早游人回尽，灯暗重门欲闭。念欢娱、最是今宵，怎知恁地。②

《落梅》之声并非欢快之曲。热闹喜庆的元宵、除夕按理说应该演奏一些比较欢快的曲子，但偏偏是《陇头吟》、《梅花落》等这些抒发怨愁离绪、“感时忆远之情”的乐曲被用于歌唱。我们又发现虽然乐曲有无限怨愁，欣赏的人们却依然不乏好心情，如上文引用的薛道衡诗中就提到“欢笑无穷已，歌咏还相续”。这除了中国向来有以悲为美的传统

---

①《景文集》，第13卷，文渊阁《四库全书》，第1089册，第106页，上海，上海古籍出版社，2003。

②《南湖集》，第10卷，《文渊阁四库全书》，第1164册，第658页，上海，上海古籍出版社，2003。

外，还可能在节日中，多数的人还是以一种欣赏娱乐的心态来听这些曲子的，当然也不排除失意之人或者是佳节不能团圆的人们在听到这些歌曲后倍增惆怅的。

观唐宋诸诗中涉及《梅花落》曲者，常见“行歌”二字。如刘希夷《春日行歌》：“携酒上春台，行歌伴落梅。”①宋代朱敦儒［朝中措］（上元席上和赵智夫，时小雨）词：“弱柳移来娇舞，落梅换了行歌。”许纶《次韵周畏知用南轩闻说城东梅十里句为韵六言七首》：“行歌已闻落梅，寡和犹传下里。好步故难卒行，迅雷那及掩耳。”②而且后世涉及《落梅》曲的也经常出现“行歌”二字。如金代李俊民的《元夜与泰禅师洛阳观灯》：“行歌声里落梅风，烁烁华灯万盏红。”元代商衢《南吕》梁州第七《幺》：“会传杯，笑饮流霞，见游女行歌尽《落梅花》。”清代王夫之：“落梅莫诧行歌好，天竺香飘挂影疏。”

南朝沈约于《宋书·乐志》提到“歌行”一词，后来“歌行”还发展成了一种诗体形式。但是“歌”与“行”是两种诗歌样式，例如白居易有《长恨歌》、《琵琶行》，至于两者有何区别，到目前为止学术界还未有明确的解释。笔者推测“歌”与“行”起初可能是两种不同的演唱方式，后来才演变成诗体样式。上面所引诗中提到的“行歌”与“歌行”有无关系，笔者由于学识有限，还未能详解。按照二诗上下文看，“行歌”与“歌行”似乎又无关系，从刘希夷“春日行歌”来看，行歌应为一种演唱方式，犹如踏歌之类，但具体到底是怎样一种情况，由于缺乏这方面的记载，笔者还未能确解。

四、金元明清时期《梅花落》曲、辞的流传

《梅花落》曲（包括角曲《梅花》）在唐宋以后的几代都有所流传，而且仍是被文人雅士们偏爱的曲子。

（一）金代

金代关于《梅花落》的记载较少，在正史以及院本、诸宫调中皆

---

①《御定全唐诗录》，第2卷，《文渊阁四库全书》，第1472册，第51页，上海，上海古籍出版社，2003。

②《涉斋集》，第18卷，《文渊阁四库全书》，第1154册，第535页，上海，上海古籍出版社，2003。

不见其踪影，唯于李俊民诗中有所涉及。其《元夜与泰禅洛阳观灯》诗曰：

行歌声里落梅风，烁烁华灯万盏红。何似吾师方寸地，一轮明月小参中。[①]

从此诗中可见金代仍旧沿袭着唐宋以来元夜唱《落梅》的传统，也可知《梅花落》在金代的流传应该是比较广泛的，只是见诸记载者不多。李俊民还有一首《落梅》诗：

每到花时把酒杯，暮天何处笛声哀。纵然一夜风吹云，不恨凋零却恨开。[②]

虽然未点明是写《梅花落》，但从《落梅》诗题以及诗中哀哀笛声可以推断此应写《梅花落》无疑。

（二）元代

《梅花落》在元代仍被广泛歌唱及演奏，从诗赋中即可见一斑，而且元代有《梅花落》歌辞及《落梅》诗传世。歌辞前已有所论述，兹不赘述。《落梅》诗将附于文后以备参考。

就诗赋而言，涉及《梅花落》曲调的比比皆是。曹文惠《效老杜出塞九首》："忍闻落梅曲，欲断征人魂。"[③]仇远的《五更》："月与骖旗横，梅花梦方熟。"[④]其中有的明确点出乐器是笛，所奏为笛曲《梅花落》的。如谢应芳《奉寄杨铁崖先生》：

画桥杨柳藏书屋，铁笛梅花落酒壶。偶遇故人论北海，相思

---

①《庄靖集》，第5卷，《文渊阁四库全书》，第1190册，第588页，上海，上海古籍出版社，2003。

②《庄靖集》，第5卷，《文渊阁四库全书》，第1190册，第617页，上海，上海古籍出版社，2003。

③《元诗选》，第19卷，《文渊阁四库全书》，第1470册，第615页，上海，上海古籍出版社，2003。

④《金渊集》，第6卷，《文渊阁四库全书》，第1198册，第53页，上海，上海古籍出版社，2003。

一夜梦西湖。[①]

叶颙《玉楼吹笛》：

天风吹笛落天涯，万瓦霜清月影斜。惊醒羁人犹自可，江城只怕落梅花。[②]

杨维桢《铁笛谣为铁仙赋》："铁涯仙人……手持铁笛……片片吹落梅花寒。"[③]提到角曲《梅花》的也很多，尤其是《小梅花》。如郝经《后听角行》：

燕南壮士江城客，孤馆无眠心已折。那堪夜夜闻角声，怨曲悲凉更幽咽。一喷牵残杨柳风，五更吹落梅花。[④]

王逢《塞上曲》：

月黑辉铜兽，风高啸紫驼。不堪城上角，五更落梅多。[⑤]

二诗中均未言明是角曲《小梅花》，但从其用于五更时吹奏可以判断出是《小梅花》。因宋时残夜五更演奏《小梅花》用于报时。

元代流行的笛曲《梅花落》已尽为新声，而非前朝古曲了。陈宜甫《闻塞笛有怀赵詹泽庶使》：

客行思故乡，闻笛转凄凉。不见梅花落，空愁塞草黄。雁声

---

①《元诗选》，第 23 卷，《文渊阁四库全书》，第 1471 册，第 120 页，上海，上海古籍出版社，2003。

②《樵云独唱》，第 4 卷，《文渊阁四库全书》，第 1219 册，第 90 页，上海，上海古籍出版社，2003。

③《铁崖古乐府》，第 6 卷，《文渊阁四库全书》，第 1222 册，第 52 页，上海，上海古籍出版社，2003。

④《元诗选》，第 14 卷，《文渊阁四库全书》，第 1468 册，第 264 页，上海，上海古籍出版社，2003。

⑤《梧溪集》，第 2 卷，《文渊阁四库全书》，第 1218 册，第 612 页，上海，上海古籍出版社，2003。

沉远汉，牛背送斜阳。出塞翻新曲，谁知恨更长。[①]

从诗中可以看出《梅花落》曲所表达的情思虽依旧是“恨”、是“思”，曲之声情依然凄凉，但已是翻新之曲。

最能证明《梅花落》旧曲在元代已经以新面貌流传于世的是刘诜的《再和上元韵答彭琦初》：“见说教坊歌尽变，无谁能记《落梅行》。”[②]在元代，唐宋教坊旧曲已尽变为新声，人们已经忘记了旧曲《梅花落》是怎样歌唱的了。

《梅花落》元代时唱腔南北有所不同。方回《杭正月十七夜用韵》：

歌词南北混乡音，犹忆仙台万烛吟。俗侈观优无不笑，令严罚饮必须深。未阑晓阙《落梅曲》，已动春郊芳草心。四十年前政如许，白头凄怆忽斯今。[③]

又仇远《和之客以凤凰台上忆吹箫分韵予得台字》：“吴下老伶燕中回，能以北腔歌《落梅》。”[④]

从两诗可见，《梅花落》唱腔有南北之分。由于年代久远，旧谱无传，又无这方面资料的详细记载，所以到底南北腔有何不同，已不可确知。之所以会有这种不同，盖因地域风土人情的区别，导致了音乐风格也有很大区别。

关于这一点，笔者推测其差异盖与南北曲相类。南曲与北曲的差异主要有两个方面，第一，北曲字多腔少，字密而少拖腔，曲调高亢昂扬，慷慨朴实。明王世贞说“北主劲切雄丽”，[⑤]“词之变者曰曲，金元入主中国……则有南北曲。北字多而调促，促处见筋……北则词情多而

---

①《秋严诗集》，卷下，《文渊阁四库全书》，第1202册，第684页，上海，上海古籍出版社，2003。

②《桂隐文集》，第4卷，《文渊阁四库全书》，第1195册，第298页，上海，上海古籍出版社，2003。

③《桐江续集》，第10卷，《文渊阁四库全书》，第1193册，第338页，上海，上海古籍出版社，2003。

④《金渊集》，第2卷，《文渊阁四库全书》，第1198册，第15页，上海，上海古籍出版社，2003。

⑤ 王世贞《曲藻序》，参王世贞著、陈书录等选注评点《王世贞文选》，第215页，苏州，苏州大学出版社，2001。

声情少”，[1]等等。南曲则相反，字少腔多，字位疏散，旋律流利，曲调抒情柔和，善于表达深切细微的内心情感。第二，音阶不同。北曲是七声音阶，即1、2、3、4、5、6、7，七个音在曲牌中都有。《长生殿》中的［上小楼］“别离一向”是唐明皇在已故爱妃杨玉环木雕像前所唱，其中曲调1、7、6及5、4、3的走向非常明显，也形成北曲特点之一。南曲的基本音阶是1、2、3、5、6、即五声音阶，没有4和7。

《梅花落》在江南与中原地区传唱，难免受到当地各种音乐形式的影响，加入当地音乐特色，所以北方与南方传唱的《梅花落》曲在音阶上有所差异，歌辞在字数上亦有别。北方流传的《梅花落》曲歌辞盖为七言或者五七杂言，而南方演唱的《梅花落》歌辞盖主要是五言。元朝时，由于打破了南北隔绝的局面，随着南北交流的增加，北方流传的《梅花落》曲传入了南方，给生活在南方的人们带来了具有北方特色的演唱方式。

（三）明代

明代时《梅花落》仍被传唱和演奏，但正史中无记载，而多见于诗文。王偁《宿巴陵闻笛》：

> 玉笛飘残月下声，空江秋入思冥冥。怪来杨柳移关塞，可是梅花落洞庭。半夜旅魂随调切，谁家少妇倚楼听。晓来更觅龙吟处，一点君山水面清。[2]

杨士奇《闻角》：

> 风静周庐夕，营门角起愁。不须三弄彻，对月泪先流。杨柳飘还合，梅花落未休。乡心已无限，况复在边州。[3]

李梦阳《闻夜笛》：“五月梅花落，羁魂羌笛惊。”杨慎《梅花引》：“琴

---

① 沈雄《古今词话》引王世贞《艺苑卮言》语，载沈雄《古今词话·词话》卷下，《四库全书存目丛书补编》，第45册，第254页，济南，齐鲁书社，2001。

②《明诗综》，第11卷，《文渊阁四库全书》，第1459册，第382页，上海，上海古籍出版社，2003。

③《御选宋金元明四朝诗·御选明诗》，第25卷，《文渊阁四库全书》，第1443册，第338页，上海，上海古籍出版社，2003。

声吟弄梅花落，镜里容华恐失时。”①郭谏臣《月夜水阁宴客》：“风飘金粟夜香清，坐中笛奏梅花落。”②王恭《江楼闻笛》：“杨柳边头恨，梅花笛里心。”③

观诸篇，则知《梅花落》曲所表达的情感主题主要仍是相思，或思乡，或思人；此外还有羁旅行役之悲。这个主题是对《梅花落》曲征人戍久思归主题的一个发展，自唐时已有，宋元明以来一直承袭。

明代元夕夜庆祝娱乐之时仍歌唱《梅花落》。如史谨《元夕宴史广文宅》：

> 五十年余鹤发翁，喜逢今夕宴黉宫。雕阑月转三更后，火树花开一气中。歌吹暗惊幽鸟梦，炉烟轻度落梅风。④

于慎行《馆课灯市八韵》：

> 燕市风光傍帝台，上元灯火欲重开。五城绣陌连云起，九陌笙歌动地来。翡翠妆成花下髯，芙蓉擎出日边栽。雕鞍马上迷芳草，锦瑟楼中醉《落梅》。⑤

明代《落梅》曲亦有新变，张元凯《湖上燕集二首》：“山青远画眉，落梅新制曲。”⑥杨慎拟作《梅花落》前序：“古乐府有《梅花落》曲，唐人诸家作者多矣，皆咏其开，不言其落也。旅行松次适见梅花落，

---

①《升庵集》，第 37 卷，《文渊阁四库全书》，第 1270 册，第 256 页，上海，上海古籍出版社，2003。

②《鲲溟诗集》，第 3 卷，《文渊阁四库全书》，第 1288 册，第 179 页，上海，上海古籍出版社，2003。

③《御选宋金元明四朝诗·御选明诗》，第 25 卷，《文渊阁四库全书》，第 1443 册，第 341 页，上海，上海古籍出版社，2003。

④《独醉亭集》，卷下，《文渊阁四库全书》，第 1233 册，第 148 页，上海，上海古籍出版社，2003。

⑤《榖城山馆诗集》，第 19 卷，文渊阁《四库全书》，第 1291 册，第 119 页，上海，上海古籍出版社，2003。

⑥《伐檀斋集》，第 6 卷，《文渊阁四库全书》，第 1285 册，第 717 页，上海，上海古籍出版社，2003。

乃援旧题以成新曲。”[①]

（四）清代

《梅花落》在清代亦有流传，与各代相同的是不见诸正史，而常见于诗中。王士祯和李退庵侍郎《读〈水经注〉忆洞庭》之作：“斑竹想从春后长，《落梅》犹向笛中听。”陈廷敬《腊月十九日李春》：“忽闻歌管发，一半《落梅》音。”[②]《一瓶梅八首》其一：“驻马风前闻玉笛，故园肠断《落梅》声。”[③]朱彝尊《木兰花慢》：“闹娥歌后听笛家，齐和《落梅词》。”[④]徐乾学《陇山歌送许天玉之官新安》：“数声羌笛落梅怨，一曲秦筝边月愁。”

清代亦继承了元夕唱《落梅》的传统，《上元夜怀廖芸夫》：“上苑花迟待彩毫，歌断《落梅》江边树。”

在清代，《落梅》依然不断被改动，清人继承了前朝旧曲，又在此基础上加入时代的音乐元素，形成具有自己时代特色、更加符合自己朝代人们娱乐需要的新曲。如王夫之：“西归更远山阳笛，写入《落梅》别腔调。”吴彬《文杏双禽》：“一树秾华照碧江，落梅五月不同腔。”[⑤]

自金元明清以来，《梅花落》不仅保持了一些传统的东西，而且也一直在新变。其流传的广度和唐宋时期相比虽有下降，但也还有自己的市场。但不可否认的，《梅花落》自唐宋之后，历代虽仍有流传，然相对而言已开始走下坡路。近现代以来则更是近于失传，只在四川羌族聚居地还偶尔被演奏，而且，所谓的《梅花落》已尽非古曲了。

综本文所述，《梅花落》自南朝时以单曲的形式流传以来，在宫廷和民间都产生了广泛的影响，而且在文学上也有不可忽视的影响力，从大量《落梅诗》的出现以及《落梅》词牌的形成等等之中便可窥豹一斑。

---

①《升庵集》，第 14 卷，《文渊阁四库全书》，第 1270 册，第 126 页，上海，上海古籍出版社，2003。

②《午亭文编》，第 8 卷，《文渊阁四库全书》，第 1316 册，第 111、112 页，上海，上海古籍出版社，2003。

③《午亭文编》，第 10 卷，《文渊阁四库全书》，第 1316 册，第 142 页，上海，上海古籍出版社，2003。

④《曝书亭集》，第 25 卷，《文渊阁四库全书》，第 1317 册，第 665 页，上海，上海古籍出版社，2003。

⑤《御制诗三集》，第 29 卷，《文渊阁四库全书》，第 1305 册，第 700 页，上海，上海古籍出版社，2003。

附录

此处所附《梅花落》歌词和《落梅》诗皆以《梅花落》、《落梅》为题。

唐代以后的《梅花落》歌词：

殖虽无远近，开独占三冬。怨入哀笳切，香凝素脸秾。有子调金鼎，遗根益县封。佳人初睡起，留取照芳容。

——宋·曹勋

素艳明寒雪，清香任晚风。可怜深似我，零落此山中。

——宋·李少云

笛里梅花落，何处最多愁。纷飞江月夕，吹破陇云秋，肠断白榆塞，梦回黄鹤楼。行人不堪听，双泪滴孤舟。

——元·钱惟善

中庭一树梅，飞雪委荒苔。我行惊岁暮，几回花落又花开。玉筯啼妆面，思君契阔何由见。城头霜角入云悲，吹断芳魂泪如线。

——元·周巽

种梅长江边，岁晚花始发。东风为爱桃与李，却使孤芳坐销歇。美人高楼深紫霞，卷帘一见长叹嗟。世间有荣即有悴，君不见海中碧树终无花。

——明·刘基

青楼叹落梅，独起自徘徊。带雪粘歌扇，因风上镜台。晚妆谁更点，边角正堪哀。望断寻香径，依依满绿苔。

——明·王偁

雅淡虽堪喜，飘零亦可伤。随风翻玉笛，带雨上雕梁。蕃将宁知味，胡儿讵识香。吴侬缘戍久，一曲泪成行。

——明·朱诚泳

其一，落梅复落梅，千片复万片。愿借鼓芳风，吹入披香殿。

其二，古梅飘古香，新梅缀新妆。那枝传妾恨，何树近君乡。

其三，梅落复梅开，流光似流水。君心在梅花，妾意怜梅子。

其四，团思更团情，依幌且依楹。朝朝妆靥靥，日日望卿卿。

——明·杨慎

早见梅花落，江南春未迟。如何上苑叶，不似故园枝。影怯

临妆夜，香怜逐吹时。无人问消息，独自寄相思。

——明·皇甫汸

素芷艳窗纱，寒闺历岁华。不堪疑对雪，何许定惊花。影惜红妆变，香惭锦带赊。妾心零落尽，犹自忆龙沙。

——明·皇甫涍

窗外梅花落，辽西尚未归。霜风吹玉笛，寒月满金微。此际征人幕，应同少妇机。那堪驿使断，心逐岭鸿飞。

——明·王世贞

何处边声切，迢迢逐暮笳。天山飞雪暗，万树落梅花。度漠边云断，飘空汉月斜。那能辽左客，此夜不思家。

——明·胡应麟

肠断金闺妇，愁生画阁梅。瑶华风里落，玉树雪前开。拂影侵罗袂，飘香上镜台。关河春色暮，鹤勒几时回。

——明·于慎行

繁花生绝塞，春至几枝空。舞杂梁园雪，飘随庾岭风。妆台香点砌，官阁影辞丛。少妇高楼上，含凄曲调中。

——明·徐熥

江南腊月春，寒芳吐新萼。无媒寄远人，空唱梅花落。

——明·李先芳

落梅处处落，寒闺独自惊。东风传妾恨，吹得到边城。飞争霜彩明，落共冰澌下。留得星星枝，映郎五花马。梦郎驾玉麟，飞上蕊珠宫。恨杀梨花雨，漠漠路难通。飞花似飞雪，流光如流水。梦中香泪挥，点点窗前蕊。

——明·冯鼎位

玉树飞花早，金闺引恨长。雪明难见影，风急易闻香。舞处飘罗袖，歌边绕画梁。岁华憔悴尽，魂梦忆辽阳。

——明·张之象

檐外双梅树，庭前昨夜风。不知何处笛，并起一声中。

——明·薛暄

历代《落梅》诗：

不禁清瘦怯风霜，远信先凭驿使将。楼上笛声吹旧曲，鉴中人面学新妆。飘零院宇仍多思，点缀帘栊亦自香。留与春风共流

转，凭谁试与祝东皇。

——宋·冯时行

谢娥三弄笛，错恨五更风。树老余香少，花残瘦影空。深堆和靖墓，浅点寿阳宫。结果重来此，方知造化工。

——宋·胡仲弓

春雨敲花逐水流，游蜂催课未知休。生来独冷嫌无雪，别去相逢又隔秋。紫蒂窠窠凝酒恨，苍苔点点落诗愁。黄昏未觉师雄梦，塞管一声何处楼。

——宋·徐集孙

粉香销尽骨犹清，望断瑶台转有情。便是百花无此分，看看事业到和羹。

——宋·施枢

红杏枝枝娇似染，绿杨处处密成围。苦无颜色相追逐，自趁东风作雪飞。

——宋·许棐

清溪雨伴小桥东，落月纷纷水映红。五夜客愁花片里，一年春事角声中。歌残玉树人何在，舞破香衫曲未终。除忆孤山醉归路，马蹄残雪衬东风。

——宋·张栻

寿阳妆晚，慵匀素脸，经宵醉痕堪惜。前村雪里，几枝初绽，正冰姿仙格。忍被东风，乱飘满地，残英堆积。可堪江上起离愁，凭谁说寄，肠断未归客。流恨声传羌笛。感行人、水亭山驿。越溪信阻，仙乡路杳，但风流尘迹。香艳浓时，东君吟赏，已成轻掷。愿身长健，且凭阑，明年还放春消息。

——宋·王诜

带烟和雪，繁枝澹伫，谁将粉融酥滴。疏枝冷蕊厌群芳，年年常占春色。江路溪桥谩倒，袅袅风中无力。暗香浮动冰姿，明月里，想无花比高格。争奈光阴瞬息。动幽怨、潜生羌笛。新花斗巧，有天然闲态，倚阑堪惜。零乱残英片片，飞上舞筵歌席。断肠忍泪念前期，经岁还有芳容隔。

——宋·无名氏

一片能教一断肠，可堪平砌更堆墙。飘如迁客来过岭，坠似骚人去赴湘。乱点莓苔多莫数，偶粘衣袖久犹香。东风谬掌花权

柄，却忌孤高不主张。

昨夜尖风几阵寒，心知尤物久留难。枝疏似被金刀剪，片细疑经玉杵残。痛叱山童持帚去，苛留野客坐苔看。月中徙倚凭空树，也胜吴儿赏牡丹。

——宋·刘克庄

每到花时把酒杯，暮天何处笛声哀。纵然一夜风吹去，不恨凋零却恨开。

——金·李俊民

腊后寒花始觉稠，又惊香玉晓来收。飞飞苦恨东风急，片片愁随野水流。有客开尊移别树，何人吹笛在高楼。方当桃李争妍日，宜尔孤芳不肯留。

——元·程端礼

梦里霓裳返月宫，酒醒谁与伴师雄。探来么凤肠应断，舞到山香曲又终。晴日惊飞千点雪，晚香愁卷一帘风。留教烟雨青青子，他日调羹别有功。

——元·王旭

梅芷纷纷落小池，粉墙犹获折残枝。临风见影时堪惜，步月闻香每自疑。万点扑檐飘乍急，数回沾帽拂还迟。北来羌管多愁思，好谢行人且莫吹。

——元·傅若金

更阑残酌不成欢，一片多情拂袖干。想见孤城吹画角，朔风斜日莫江寒。

——元·李存

一枝两枝横水滨，千片万片飞早春。残香满地铺白茵，贪结青子枝头新。章章檐下肌理匀，春梦未醒香醪醇。君王宠爱恩情申，何况点缀额与唇。托根岩谷遭时屯，莓苔剥落湮红尘。碧玉柯干供樵薪，更复扰扰来棘榛。畴昔开伴粉署宾，东风轻点泓池银。归来天上迹已陈，心肠铁石见无因。惜华长叹华下巡，见仁顿觉添酸辛。角声吹月双眉颦，不知谁是调羹人。

——元·舒頔

一夜东风急，南枝数片残。何人吹玉笛，独自倚朱阑。落地鱼鳞薄，寻香蝶梦寒。醉眠花树下，偏得寿阳欢。

——元·叶颙

何人吹彻玉参差，点点飞花入酒卮。轻拂苔阶晴雪满，斜飘芳屋白云垂。香魂此日随流水，芳讯几时来故枝。遥想绿珠堪恨处，临风疑是坠楼时。

——元·周巽

谁家吹笛苦悲凉，断却佳人铁石肠。回首泪痕看不得，离情分付返魂香。

——元·冯子振

不从贞处不看元，玉笛春风总浪言。明日中间仁一点，始知开落是同原。

——明·庄昶

清夜梅花落。冰霜行路难。金微残梦绕，玉篴一声寒。马上凭谁寄，闺中只独看。忽流明月影，双泪湿阑干。

——明·张元凯

作者简介：王美凤，女，1982年生，浙江人，文学硕士，研究方向为唐宋文学，现为浙江省衢州市江山实验中学教师。

古称《渌水》今《白纻》
——《渌水》与《白纻》的关系探微

◇ 毛小华

摘要：南朝诗人鲍照在他的诗歌中有“古称《渌水》今《白纻》”的诗句，唐代诗人李白也有“且吟《白纻》停《渌水》”的诗句，能否认为《渌水》与《白纻》之间存在一种渊源关系？文章从二者各自的源流、发展试图探索二者之间的关系。《渌水》是古代的琴曲，可以歌、也可以伴舞；《白纻》是南北朝盛行一时的舞蹈样式，同时历代有大量的《白纻》歌、辞的演唱与流传。二者皆是宴会歌筵上经常被表演的节目。《渌水》所伴的舞蹈和白纻舞同属清商乐舞，《渌水》和《白纻》并不同属一物。

关键词：渌水　琴曲　白纻舞　吴歌　吴舞

南朝诗人鲍照曾在他的《代白纻曲二首》中写道：“古称《渌水》今《白纻》，催弦急管为君舞。”唐代诗人李白也有“且吟《白纻》停《渌水》，长袖拂面为君起”的诗句。《白纻》作为一种综合歌、辞、舞的艺术形态，现代学者多有考证。古代的琴曲《渌水》，在鲍照和李白的这两首诗歌里，和《白纻》同时出现，不能不说是一种巧合。这是否暗示了二者之间有一种潜在的渊源关系？

从字面的意思来看，“古称《渌水》今《白纻》”，既可以理解为“旧时所说的《渌水》即是现在的《白纻》”，也可以理解为“旧时人们所称道的是《渌水》，而现在人们所称道的是《白纻》”，这两种解释，到底哪一种解释才符合鲍照写这首诗歌的本意呢？

纵观现代关于白纻歌及白纻舞的研究，已有学者从白纻歌、舞的产生及发展过程做了较为详细的考证，如方孝玲《〈白纻〉舞、歌、辞考论》，还有的学者从舞蹈的角度，阐释了白纻舞的具体形态陈春《〈白纻舞〉的溯源探流》蒋苏黎《飘逸与轻绝的涟漪——试说“白纻舞”》，笔者这篇文章试图探讨白纻舞、歌与古歌《渌水》之间的关系，以便更

清楚地探寻白纻舞这一古老的艺术形式的发展及具体样貌。

一、琴曲《渌水》及伴舞

（一）琴曲《渌水》的内容

在唐代，众多的诗人诗歌创作中都曾写到古琴曲《渌水》。

试看：铜炉华烛烛增辉，初弹渌水后楚妃。（李颀《琴歌》）

风标想见瑶台鹤，诗韵如闻渌水琴。（李群玉《辱绵州于中丞书信》）

繁弦奏渌水，长袖转回鸾。一双俱应节，还似镜中看。（虞世南《咏舞》）

琴里知闻唯渌水，茶中故旧是蒙山。（白居易《琴茶》）

闻君古渌水，使我心和平。欲识慢流意，为听疏泛声。

西窗竹阴下，竟日有馀清。（白居易《听弹古渌水》）

从这些诗歌创作者来看，无论是初唐的虞世南，还是中唐的白居易、晚唐的李群玉，在他们的笔下，《渌水》都是作为古代琴曲出现的。

现在保存的关于《渌水》最早的资料记载，是在宋朝郭茂倩所著的《乐府诗集》中。

在《乐府诗集》第五十九卷的“琴曲歌辞三”中，收录了蔡邕的蔡氏五弄琴曲歌辞。这是现在所知的《渌水》最早的记载。

> 《琴历》曰：“琴曲有《蔡氏五弄》。”《琴集》曰：“《五弄》，《游春》、《渌水》、《幽居》、《坐愁》、《秋思》，并宫调，蔡邕所作也。”《琴书》曰：“邕性沉厚，雅好琴道。嘉平初，入青溪访鬼谷先生。所居山有五曲：一曲制一弄，山之东曲，常有仙人游，故作《游春》；南曲有涧，冬夏常渌，故作《渌水》；中曲即鬼谷先生旧所居也，深邃岑寂，故作《幽居》；北曲高岩，猿鸟所集，感物愁坐，故作《坐愁》；西曲灌水吟秋，故作《秋思》。三年曲成，出示马融，甚异之。”《琴议》曰：“隋炀帝以嵇氏四弄、蔡氏五弄，通谓之九弄。”今按近世作者多因题命辞，无复本意云。

蔡邕（133—192）通晓音律，他的《蔡氏五弄》是蔡邕去青溪拜

访鬼谷先生，有感于青溪山水的幽渺岑寂所做的五首琴曲。从内容来看，涉及到游仙、自然景观、清静住处及独坐吟秋，风格清新，意味悠远，其思想倾向于对自然隐逸的追求。“南曲有涧，冬夏常渌，故作《渌水》”，可以看出，《渌水》的创作缘起是有感于山间流泉的清碧可爱、冬夏常绿所作的。

从《蔡氏五弄》的创作时间来看，可见大致在汉代到南北朝，有《蔡氏五弄》流传。就其《渌水》一曲而言，魏·韦诞《景福殿赋》有“咏《采菱》之清讴，奏《渌水》之繁会”的记载；[1]嵇康《琴赋》也有“初涉《渌水》”字句。从这里可见，《渌水》都是作为可演奏的曲子存在的。

比蔡邕稍晚的嵇康（约223—226），同样精通音律，《渌水》是他时常弹奏的曲子之一。在他的《琴赋》中有这样的句子：

> 若乃高轩飞观，广夏闲房。冬夜肃清，朗月垂光。新衣翠粲，缨徽流芳。于是器冷弦调，心闲手敏。触批如志，唯意所拟。初涉《渌水》，中奏《清徵》。雅昶唐尧，终咏微子。宽明弘润，优游踌跱。拊弦安歌，新声代起。歌曰：“凌扶摇兮憩瀛洲，要列子兮为好仇。餐沆瀣兮带朝霞，眇翩翩兮薄天游。齐万物兮超自得，委性命兮任去留。激清响以赴会，何弦歌之绸缪！”（嵇康《琴赋》）

嵇康的这首琴歌，表现了诗人对庄子“道”、对逍遥自由境界的追求与咏叹。“下逮谣俗，蔡氏五曲”，嵇康在《琴赋》中将《蔡氏五曲》列为当时流行的“谣俗”作品一类。可见《渌水》在当时民间士大夫中较为盛行。在嵇康的《琴赋》里，弹奏《渌水》时，要选在清风明月之夜，同时要净衣丽服，唯其如此才能静下心来，纵意所如。古琴的端洁雅致、恢奥深弘，让演奏者心怀恭敬之意，唯其如此，才能弹出优美动人的意韵。

南北朝的诗人庾信（513—581），在他的《春赋》中，《渌水》和古代的琴曲《阳春》同时出现，同时也可以伴舞：

> 玉管初调，鸣弦暂抚。《阳春》《渌水》之曲，对凤回鸾之舞。

① 唐欧阳询等《艺文类聚》，第62卷，居处部二，上海，上海古籍出版社，1965。

更炙笙簧，还移筝柱。月入歌扇，花承节鼓。（庾信《春赋》）

《春赋》写的是春天春和景明的优美景致。《神奇秘谱》将《阳春》列入上卷宫调，将《白雪》列入中卷商调，其题解云："阳春取万物知春，和风澹荡之意；白雪取凛然清洁，雪竹琳琅之音。"[①]《阳春》和《渌水》同在此篇中出现，可以看出，《渌水》作为一种琴曲，内容应是写春天的绿水澹荡、曲水和风的清新明媚景致。

蔡氏五弄并没有完整地保存下来，现在我们仍无法探知其真实的面目。但是，从蔡邕的《琴赋》来看，蔡氏琴曲的曲风，犹可窥见一斑。

制雅器，协之钟律，通理治性，恬淡清溢。尔乃闲关九弦，出入律吕，曲伸低昂，十指如雨，清声发兮五音举，韵宫商兮动徵羽，曲引兴兮繁弦抚，然后哀声既发，秘弄乃开，左手抑扬，右手徘徊，指掌反覆，抑案藏摧，于是繁弦既抑，雅韵复扬。仲尼思归，鹿鸣三章，梁甫悲吟，周公越裳，青雀西飞，别鹤东翔，饮马长城，楚曲明光，楚姬遗叹，鸡鸣高桑，走兽率舞，飞鸟下翔，感激弦歌，一低一昂。（《蔡邕《琴赋》》）

琴在古代被认为是个人修身养性的象征，是以"君子无故不去其身"，"琴者，禁也。禁人邪恶归于正道，故谓之琴"。（《白虎通》）蔡邕认为，琴声的恬淡清溢，可以通理治性，陶冶个人的性情。弹琴者的雍容大度，琴曲的抑扬反复，琴韵的激荡人心，余音幽长，无不具备感动人心的特质。蔡邕所推崇的琴音，是"哀声既发，秘弄乃开"，是"感激弦歌，一低一昂"，这样略带哀愁而又徘徊抑扬的琴音才可以打动人心，回味悠长。正如今人从蔡邕的身世及著作出发，多认为蔡邕古琴的美学思想包括蕴藏其中的"悲音气质"，蔡邕身处东汉末年的乱世，他一生流离辗转，遭遇坎坷，这样的生平遭遇自然会影响到他的美学思想和艺术创作。

蔡邕稍后的嵇康，对当时这种以"悲"为主的音乐美学思想感受颇深：

① 冯其庸《中国艺术百科辞典》，第322页，北京，商务印书馆，2004。

然八音之器，歌舞之象，历世才士并为之赋颂，其体制风流，莫不相袭。称其材干，则以危苦为上；赋其声音，则以悲哀为主；美其感化，则以垂涕为贵。（嵇康《琴赋》）

嵇康和蔡邕生活的年代相距不远，他对于前朝这种以“悲”、“苦”为主的音乐美学思想并不苟同，并用自身的真切体悟和音乐涵养进一步深化、扩大了琴的美学意蕴。所以才会有“目送归鸿，手挥五弦。俯仰自得，游心太玄”这类潇洒旷然的诗句与情怀。我们也可以从他的这段叙述中体会蔡邕生活的时代音乐的倾向与风貌。

无论是蔡邕的生平遭际还是后人对当时音乐美学的评价，可以看出蔡邕琴曲中蕴藏的伤感气质，琴曲《渌水》作为《蔡氏五弄》之一，犹可想见它清淡雅逸，抑扬徘徊，略带伤感的动人气韵，是以让白居易生出“闻君古渌水，使我心和平”、“琴里知闻唯渌水，茶中故旧是蒙山”的感叹。

（二）古诗《渌水》及伴舞

在中国古代相当长的历史阶段中，绝大部分的乐器都与声乐分不开：夏商的“乐舞”是歌舞乐三位一体的；周代的“琴歌”是古琴与歌唱的结合；汉代的“相和歌”是丝竹与歌唱的结合。

在先秦，《尚书·皋陶谟》中谓“琴瑟以咏”，在《益稷》中则说得更为详尽：“博拊琴瑟以咏。”可见琴瑟正是用来应歌的。孔子删定三百篇诗，更是皆可为琴曲。如宋代朱长文《琴史·声歌》中所提到的那样：“歌则必弦之，弦则必歌之。”[①]琴曲《渌水》是否也可以配合诗歌来演唱呢?

郭茂倩的《乐府诗集》中收录了6首《渌水曲》。其中南北朝的4首，唐朝李白和李贺各一首。蔡邕之后的诗人所做的《渌水》曲，正如《乐府诗集》所说“今按近世作者多因题命辞，无复本意云”，南北朝的4首《渌水曲》，大都是写春日的景色，例如“香暖金堤满，湛淡春塘溢”（吴均），“塘上蒲欲齐，汀州杜将歇”（江奂），这些诗歌保留了南北朝诗歌清新明丽的特色，但仅作为歌辞存在，区别于古琴曲《渌水》。及至后来的李白与李贺，仅仅是因作做词，例如李白的《渌水曲》：“渌

① 宋朱长文《琴史·声歌》，《文渊阁四库全书·子部》，第839册，第65页，台湾商务印书馆，1986。

水明秋月，南湖采白蘋。荷花娇欲语，愁杀荡舟人。”李贺的《渌水辞》：“今宵好风月，阿侯在何处。为有倾城色，翻成足愁苦。东湖采莲叶，南湖拔蒲根。未持寄小姑，且持感愁魂。”这些诗歌都已经失去了《渌水》最初的本意，只是因题自创新作。

今本《淮南子·俶真训》注曰：“《渌水》，舞曲也；一曰《渌水》，古诗也。”想必在蔡邕以前，有古诗而歌舞的《渌水》曲，而并非蔡邕之《渌水》曲，只是以后蔡邕或用旧曲，或以同名所作，成为五弄之一。[①]

作为可以配合弦瑟演唱的《渌水》歌，出现在初唐的陈子昂的《春台引》中：

> 挟宝书与瑶瑟，芳蕙华而兰靡。乃掩白蘋，藉绿芷。酒既醉，乐未已。
>
> 击青钟，歌渌水。怨青春之萎绝，赠瑶台之旖旎。

《渌水》也可以伴舞。在南北朝庾信（513—581）的《春赋》中有“《阳春》《渌水》之曲，对凤回鸾之舞”的诗句，可见当时《渌水》曲是可以伴舞的。《乐府诗集》收录了南朝齐王融（468—494）一首《渌水曲》，在“舞曲歌辞五”中：

> 湛露改寒司，文莺变春旭。琼树落晨红，瑶塘水初渌。
>
> 日霁沙溆明，风动泉华烛。遵渚泛兰觞，乘漪弄清曲。
>
> 斗酒千金轻，寸阴百年促。何用尽欢娱，王度式如玉。

这首《渌水曲》是王融《齐明王歌辞》七曲之一，收录在舞曲歌辞中，可见当时渌水曲是可以伴舞的。在初唐虞世南的《咏舞》一诗中，《渌水》曲同样是可以作为伴舞存在的。“繁弦奏渌水，长袖转回鸾”，可以看出，《渌水》曲节奏明快，舞者身穿长袖衣衫，在曲乐的伴奏下作长袖之舞。这种长袖舞在古代较常见，早在战国、汉代就有相关的文物，描绘这种舞姿栩栩动人的情态。长袖舞是男女皆宜的舞蹈，在广场、庭院、殿堂均可表演，既可单人独舞、二人对舞，也可多人群

---

① 田可文《晋南北朝隐逸琴曲及其艺术精神》，《武汉音乐学院学报》1993年第2期。

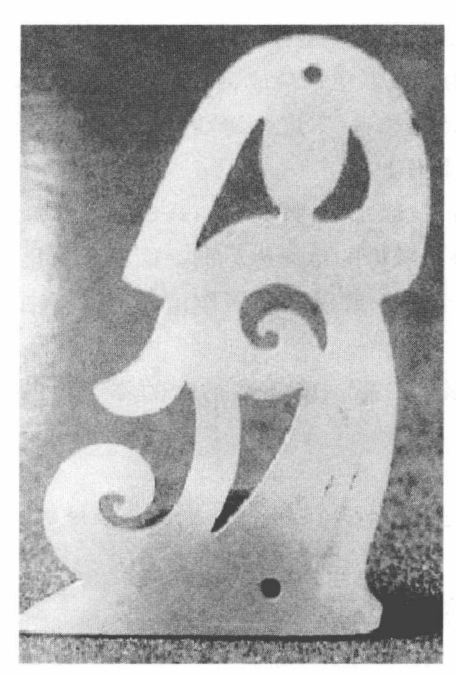


图 1　扬州“妾莫书”木椁墓

舞。考古发掘的汉玉舞人中很多是成对出现的，二人对舞在长袖舞中十分常见。[①]如图 1

《渌水》曲伴奏以长袖之舞，长袖是中国古典舞中常见的形态，白纻舞中也有此类的情境表现：

汉唐宫廷的《盘鼓舞》、《白纻舞》、《霓裳羽衣》等，都有精彩的袖舞。巾袖，延长了人的肢体，能充分展示身体的表现力，强化舞蹈情感。舞者通过肩、臂、肘、腕、身等部位不同幅度、力度、速度、路线的运动，使长袖缭绕空际，变化出无数形态——时而袅袅直上，如蜂蝶飞舞；时而缓缓游动，似流水清波；时而冲入云端，像银蛇腾空：时而卷曲回旋，若风戏白练……可谓千姿百态，美不胜收。[②]

这种罗袜从风、长袖善舞的情态在今人《白纻溪曲》的舞蹈表演里表现得淋漓尽致。

图 2 是现代人表演的白纻独舞，虽然并不能代表唐时白纻舞的真正风貌，但是对照后文的图 3、图 4，可以看出三者之间仍有很多相似点。这些和描写白纻舞的诗歌也有很多吻合之处，如“双袂齐举鸾风翔，罗裾飘飖昭仪光”、“仙仙徐动何盈盈，玉腕俱凝若云行”、“寒云夜卷霜海空，胡风吹天飘塞鸿”等，这些诗歌描写均突出了白纻舞舞袖纤扬、舞姿轻盈优美的特点。

从图 1 和图 2 来看，渌水所伴的舞蹈和白纻舞两种舞蹈有很多相似之处，纤长的舞袖，舞姿轻盈优美、清丽飘逸。“委丽清秀、柔曼飘

① 鲍晓《汉代玉舞人造型小考》，《艺术百家》，2008 年第 8 期。

② 袁禾《论中国宫廷舞蹈》，第 57 页，博士论文，北京，中国艺术研究院，2000。

逸、婉约雅致、闲适舒缓，是清商舞蹈的特点。河南邓县出土的南北朝时期画像砖上，二女伎博袖长袍、细腰倾身相对而舞的形象，就表现出较典型的‘清商’舞蹈风格”[①]在袁禾的《论中国古代宫廷舞蹈》中，这种长袖翩然、细腰轻盈的舞蹈形式被归入清商乐舞一类。

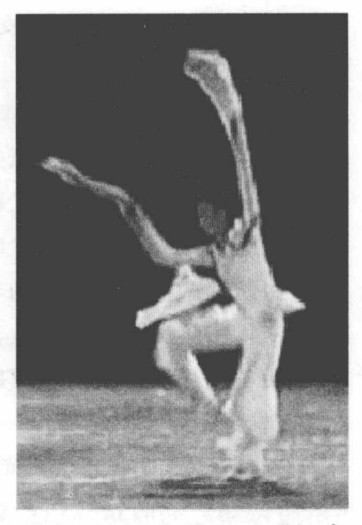


图2　2006年第八届“桃李杯”舞蹈大赛《白纻溪曲》

清商乐主要是汉魏、两晋及南北朝以来长期流传于民间，而后被宫廷采用的中原地区传统乐舞。有器乐曲、歌曲和舞蹈。在郭茂倩的《乐府诗集》中，清商乐舞包括四部分：一、相和歌，主要是魏的“清商三调”；二、南朝的新声，即清商曲，主体是吴歌、西曲；三、杂舞，是指《公莫》、《巴渝》、《粱舞》、《鞞舞》、《铎舞》、《拂舞》、《白纻》之类舞蹈；四、琴曲，是指《白雪》、《渌水曲》、《别鹤操》、《昭君怨》等。《渌水》曲，是作为清商乐出现的，他所伴奏的舞蹈和《白纻》同属于清商乐舞一类，自然具有轻盈、映丽、飘逸这些清商乐舞的典型风格。

二、《白纻》歌、舞

（一）吴歌白纻飞粱尘

《白纻》作为一个艺术题材，自魏晋以下一直到清代，屡屡见之于诗人的词章之中。这些关于《白纻》的诗歌，或者以《白纻》舞为描写对象，或者作为单独的《白纻》歌辞存在，如同一枝别具风格的艺术奇葩，在历史的长河中盛放流传，千百年来经久不衰。

纻，本麻属，可用以织布，其白而细者为纻。“纻”字也常写作“苎”、“苧”。吴地盛产纻麻，用纻麻织布是当地的一种生活习性。李白《湖边采莲妇》有“小姑织白纻”语。张籍《江南曲》：“江南人家多橘树，吴姬舟上织白纻。”苏轼《读孟郊诗二首》“吴姬霜雪白，赤脚浣白

---

① 袁禾《论中国宫廷舞蹈》，第24页，博士论文，北京，中国艺术研究院，2000。

纻”，织白纻是旧时吴地妇女生活的一部分。《白纻》歌的清丽缠绵，在后代人诗词中可见一斑：

为君起唱《白纻歌》，清声袅云思繁多。（唐杨衡《白纻辞二首》）

词轻白纻曲，歌遏碧云天。（唐郑还古《赠柳氏妓》

落日青丝骑，春风白纻歌。（唐李益《春行》）

松江烟雨长桥暮。白纻听吴歌。（宋张表臣《菩萨蛮·过吴江》）

白纻歌前寒莫怨。湘梅萼里春那远。（宋王安中《蝶恋花》）

闲将窗下红兰梦，写入江南白纻词。（元仇远《思佳客》）

黄花香满。记白纻、吴歌软。（周紫芝《品令》）

白纻舞在六朝时盛极一时，但当时较少有白纻歌的传唱。南朝的宋、齐、梁、陈时期，以《白纻》为题材的诗歌数量众多，郭茂倩的《乐府诗集》共收录《白纻》舞歌46篇于“舞曲歌辞四”、“舞曲歌辞五”两卷中，为南朝至唐代部分诗人的诗歌创作，其中南朝诗人诗歌居多。46篇《白纻》诗歌中，隋唐时期的诗16篇，南朝的诗30篇，约占2/3，30首《白纻》诗，以描绘《白纻》舞的形态为主，可见白纻舞在当时的盛行。

唐代以前，《白纻歌》虽为人们所欣赏，但毕竟是作伴舞之用，还只是《白纻舞》的附属品，并没有独立出来。唐代则不同，《白纻歌》既可伴舞，也可脱离《白纻舞》，单独歌唱，而且是经常单独表演或传唱。①

卷33中，《白纻》同《白雪》、《子夜》、《莫愁》等一同作为清乐的一部分。

> 天后朝，犹有六十三曲。今其词存者，有《白雪》、《公莫舞》、《巴渝》、《明君》、《凤将雏》、《明之君》、《铎舞》、《白鸠》、子夜《吴声四时歌》、《前溪阿子》、《欢闻》、《团扇》、《懊侬》、《白纻》、《玉树后庭花》、《春江花月夜》、《长史变》、《丁督护》、《读曲》、《乌夜啼》、《石城》、《莫愁》、《襄阳栖乌夜飞》、《估客》、《杨叛儿》、《雅歌》、《骁壶》、《常林欢》、《三洲采桑》、《堂堂》、《泛龙舟》等三十二曲。（《唐会要》）

---

① 方孝玲《〈白纻〉舞、歌、辞考论》，第27页，硕士论文，安徽大学文学院，2006。

清乐是古代汉族的民间音乐，如汉相和歌。包括平调、清调、瑟调（即宫调、商调、角调）的歌曲，因称清商三调。晋朝播迁，南朝时发展为江南吴歌、荆楚西声。北魏孝文帝、宣武帝收集中原旧曲及吴歌、西声，总称为《清商乐》，以别于雅乐、胡乐。隋改称清乐，设清商署掌管其事。

白纻歌的演唱在唐代及以后，在文人墨客的笔下屡屡出现，在唐代诗人的笔下，《白纻》歌的演唱较为普遍。“红笺色夺风流座，白苎词倾翰墨场”（韩翃《送万巨》），“醉客满船歌白苎，不知霜露入秋衣”（李白《陪族叔刑部侍郎晔及中书贾，舍人至游洞庭五首》），“亭上一声歌白苎，野人归棹亦行迟”（羊士谔《野望二首》），“离歌纷白纻，候骑拥青丝”（皎然《送裴判官入商幕》）。《白纻》歌不仅是才子词人挥洒翰墨，竞才填词的诗歌题材，也是江海醉客、离思别筵的抒情唱曲。

任半塘先生在《唐声诗》中指出：

唐人歌《白纻》甚盛，亦有野唱与精唱之别。或出艺人妙哄，或出醉客高歌；或用在离筵，或托抒乡思。其声为人所慕，甚至虽不能歌，亦强效之。[①]作为影响历史上几个朝代的诗歌样式，《白纻》歌经久不衰的魅力究竟在何处呢？纵然，它在历史的长河中会不断改变着最初的样貌与演唱形式，但它如白莲般不染尘泥、清新脱俗、清丽绵渺的特质，才是它一直盛行不衰的原因。

“白纻皎皎净凝华，皎如明河流素霞。想当浣濯踏江沙，江水青青兰紫芽。”（元陆仁《白纻曲送朱元长之胶州同知》）几千年前，江南水乡，春水淙淙、芳草萋萋，秀美的浣纻女子在江畔对着清澈的溪水中洁白的白纻，发出第一声清丽的唱词，清新柔美的《白纻》歌从此逐渐传遍南北，竞相为人们所歌唱。酒筵醉客的高歌，华美宫廷的乐舞，客途羁旅的乡思，漂泊旷野的清唱，处处流传着明转天然的《白纻》歌声轻响。白纻如轻纱般的轻盈柔美、洁白不染的特质，也常被后人用以形容清寒儒雅的士子。写下了《四时白纻歌》的沈约，后来被人称为“沈郎”。（“青青月桂触人香，白苎衫轻称沈郎”。罗隐《送沈先辈归送上嘉礼》）

《白纻》歌舞自诞生以来，从晋至清，上千年的时间，诗人们孜孜不倦地拟辞，咏赞其舞姿舞容，这种反复拟写所构建的形象，已凝结成

① 任半塘《唐声诗》，第412页，上海，上海古籍出版社，1982。

为人们的集体记忆，成了文化的符码。[1]

（二）青蛾弹瑟白纻舞

作为中国历史上风行一时的舞蹈，《白纻》舞清丽飘逸的神韵深具中国古典舞之美。“《白纻舞》不是一个舞蹈的专名，而是一种舞蹈形式的类称，跟我们今天常说的《西藏舞》、《新疆舞》类似。”[2]二十四史的乐志中，有众多《白纻》舞的相关记载。盛行于魏晋南北朝的白纻舞，也是那个时代艺术精神的折射和缩影。

宗白华在他的《美学散步》中曾这样描述汉魏南北朝的艺术精神面貌：

> 汉末魏晋南北朝是中国政治上最混乱、社会上最苦痛的时代，然而却是精神史上极自由、极解放，最富于智慧、最浓于热情的一个时代。因此也就是最富有艺术精神的一个时代。[3]

自由的艺术精神与审美的追求和体验，使人们更多的关注舞蹈带来的美感和审美体验。“至于乐舞，人们所关注的也是个体的主观感受，强调个人的审美体验，并且认为乐舞的主要作用并不是政治伦理功能，而是审美功能”，“尽管皇室贵族仍然和历代统治阶级一样，把舞蹈作为娱乐享受的手段，但与此同时，舞蹈毕竟已经成为一种审美对象，进入了审美活动的领域”。[4]这种艺术追求使白纻舞以更加自由的姿态展现出飘逸出尘的样貌，同时日趋华丽和美艳。

作为吴地的民间舞蹈，最初是“制造白苎的女工在工作之余带有一种自娱自乐的同时带有一种赞美自己工作成果的即兴舞蹈”，逐渐演变成流行在吴地的民间舞蹈，最后流入宫廷，经乐官加工升华，成为宴会上更具有吸引力的女伎歌舞。据晋代《白纻舞歌词》所记载，可知《白纻舞》早期带有朴素清新的民间歌舞风貌。

白纻舞的灵动和飘逸首先表现在白纻舞服的选择上。“质如轻云色如银”，“皎皎白纻白且鲜，将作春衫称少年”，“公子风流嫌锦绣，新裁

---

① 方孝玲《〈白纻〉》舞、歌、辞考论》，硕士论文，安徽大学文学院，2006。

② 袁禾《中国宫廷舞蹈》，第74页，北京，中国艺术研究院，2000。

③ 宗白华《美学散步》，第205页，上海人民出版社，1981。

④ 袁禾《论中国宫廷舞蹈》，第24页，博士论文，北京，中国艺术研究院，2000。

白纻作春衣”。吴地是江南水国，盛产苎麻，白纻色泽洁白，素净雅丽，经常用来裁剪做春衫和舞衣。舞者穿上洁白的舞衣，舞姿飘逸出尘、灵动轻盈，别具一番明净动人的意韵。白纻舞有独舞和群舞两种，“扬眉转袖若雪飞，倾城独立世所稀”（《白纻词》三首），在唐代诗人李白的笔下，白纻舞跳舞时舞袖飘然，“寒云夜卷霜海空，胡风吹天飘塞鸿”，长长的舞袖舞动起来像云彩和天空的白鸿一般飘逸，实是世间少有的动人舞蹈。这种飘逸灵动的神韵在现代的白纻舞中仍可见一斑（图3、图4）。

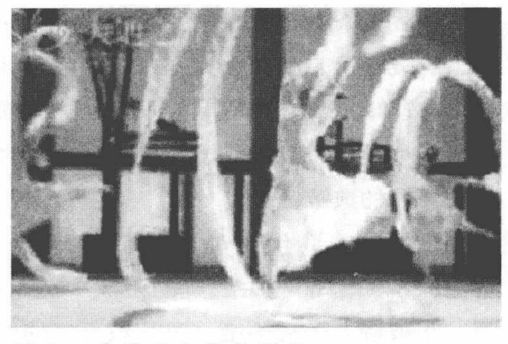


图3　唐乐舞白纻舞群舞

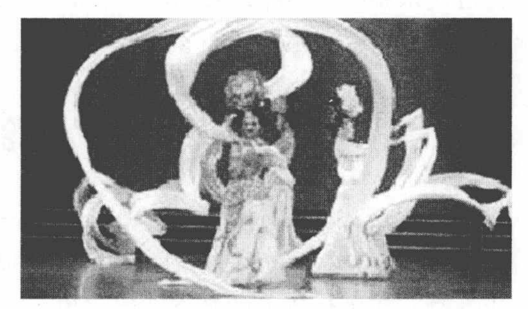


图4　唐乐舞白纻舞

南朝梁以后，《白纻舞》在宫廷贵族夜宴中，日趋绮靡妖艳。在两晋南北朝时期，白纻舞已逐步从朴素的民间歌舞演变成淫亵浮绮、美艳缠绵的宫廷舞蹈。在鲍照的《代白纻舞歌词》中，有“纤罗雾縠垂羽衣”、“垂珰散珮盈玉除”、“珠履飒沓纨袖飞”等诗句。不难看出，白纻舞不仅舞服质料轻柔，就连佩带的饰品都非常华贵，有珍珠、簪子、珥珰等各种饰物。这种盛行于晋、宋、齐、梁、陈各朝的白纻舞，这种应和了六朝时期从上至下本乎自然、主乎性情而疏于伦理的时代审美文化趣尚的白纻舞，不仅仅让人在舞蹈中欣赏了轻盈、娇媚、纤柔之美，更主要的是它诠释出了统治阶级所需要的“及时行乐”的观念。[①]

这种华丽的风格也是南朝时代社会风气的缩影。在诗歌、服饰以及那时人们生活的方方面面都有这种表现。“都市之盛，士女昌逸，歌舞声节，袨服华装。桃花绿水之间，秋月春风之下，无往非适！”'。（《南史 · 循吏列传》）可见，在南朝时，民间乐舞非常盛行，同时人们

① 刘理《文化熏陶下的吴舞之美》，《艺术百家》，2007年第8期。

喜欢华丽的服饰。那时人们普遍崇尚宽袍大袖："总起来看，秀骨清像之下的褒衣博带的装束在当时比较受追捧。只不过，上层贵族的宽袍大带是和享乐之风紧密联系在一起的。在质地、色彩、花纹、图案等的选择上极尽奢华和靡丽。"[①]纵观这一时代的白纻舞诗歌，无一不是奢华与飘逸并存的典范。

白纻舞在唐代被列入清商乐舞中，清商乐是大唐十部乐之一。从这一时期大量描写白纻舞的诗歌中可以看出，白纻舞经常在宴会中表演，并被诗人咏唱不绝。风行数百年的白纻舞经过历代艺人的加工，成为古代乐舞中的精品，长期流传。例如白纻舞，至今仍可以在今人的古典舞中找到它的踪迹。

三、结论

如上所述，渌水作为古代的琴曲之一，最早出自于东汉末年蔡邕的"蔡氏五弄"，从蔡邕一生的生平遭遇及美学思想来看，琴曲渌水清淡幽渺，在历代诗人的笔下，渌水也无不具备古意悠然和平和的特质。同时，渌水也常在宴会歌筵上演奏，可以伴长袖之舞。渌水所伴的舞蹈和白纻舞同属于清商乐舞，具有轻盈、昳丽、飘逸的风格特点。

出自江南民间的白纻，既是古乐府清乐的一部分，也是独立的舞蹈样式。白纻歌的演唱在唐朝较为盛行，酒席歌筵的词骋翰墨，郊野的清唱相和延至清代，历代都有关于白纻歌的咏唱。白纻舞传自江南，上至宫廷宴饮，下至民间里巷，白纻舞在南北朝时盛行一时，这固然和南朝贵族华丽绮靡的审美趣味有关，从娱神到娱人的转变也使白纻舞以更加自由的姿态展现出飘逸出尘的风貌。白纻歌、舞的盛行和流传，使白纻凝成一代的集体记忆和文化符码，它如同一条轻盈洁白的白纱，在历史的长河中散发着素雅、灵动的气息，惹人追忆和怀想。

综合上述，鲍照的"古称《渌水》今《白纻》"这句诗的理解，意思并非是指"古代的《渌水》即是现在的白纻"，二者一为琴曲，一为歌、辞、舞的艺术样式，并不同属一物。鲍照所处的南朝，正是《白

---

① 李采姣《华与飘逸并存——论六朝服饰风格》，《宁波大学学报（人文社科版）》，2008 年第 5 期。

纻》歌、舞盛行的时代，基于此，我们将这句话理解为旧时人们称道的是《渌水》，现今人们称道的是《白纻》更为适宜。

作者简介：毛小华，女，1980 年生，文学硕士，讲师。现任《武汉工程大学学报》编辑部编辑。

论韩愈《琴操十首》

◇杜兴梅　杜运通

（广东，韩山师范学院中文系，521041）

提要：韩愈的《琴操十首》是我国历代琴操诗的扛鼎之作。它借古鉴今，笞挞现实社会中的佞人专权，表达诗人憧憬圣贤的诉求；它巧妙地化用本事抒怀，展现了诗人的忠君意识、遗弃意识、反省意识和自赎意识相互交织的独特心灵世界；它奇辞与奥旨同辉，生命与意象叠印，以无我凸显自我，从而做到了古今贯通、物我无间，使音乐与诗歌完美地结合在一起，极大地推动了我国音乐文学的发展。

关键词：韩愈　《琴操十首》　借古鉴今　抒怀吟志　意象迭出

在群星璀璨、诗歌繁花似锦的唐代，韩愈描写琴乐的作品并不多，但一首《听颖师弹琴》和《琴操十首》却使他成为中国音乐史上的巨擘。《听颖师弹琴》和白居易的《琵琶行》、李贺的《李凭箜篌引》相比肩，同称为唐代描写音乐的至文佳作，为历代研究者所注目。而对于《琴操十首》，虽已有人涉笔，但尚有挖掘、阐释的较大思维空间。本文拟以此为对象，略述私见，就教于方家和广大读者。

一、巧借本事鉴今

“琴操”是我国古代和琴曲而演唱的音乐文学样式。它既是琴曲配辞以后的文本记录，又是古琴曲体裁之一种。古琴曲主要分为“畅”、“操”、“引”、“弄”四大类。《乐府诗集·琴曲歌辞》总题序中引《琴论》解释其所标志的内涵和主题说：“和乐而作，命之曰畅，言达则兼济天下而美畅其道也。忧愁而作，命之曰操，言穷则独善其身而不失其操也。引者，进德修业，申达之名也。弄者，情性和畅，宽泰之名也。”[①]也就是说，在琴曲中，凡温和快乐的曲子称为“畅”，即情怀顺

① 郭茂倩《乐府诗集》第57卷，第822页，北京，中华书局，1979。

畅，不骄不躁，奋斗不止的意思；凡闭塞忧愁的曲子称作“操”，即迭遭厄运，怨恨失意，而犹守礼仪，穷且弥坚，不失其操的意思。“引”含有序曲的意思，它既对进修德业有着引领作用，又是大曲中的一部分。“弄”为乐曲风格，指曲子的和畅、松缓、泰然。此外，“弄”还是音乐术语，有时指弹奏或吹奏的泛称，有时乐曲的一段或一支也称为“弄”。

“琴操”为悲哀忧愁之音是历代人们的审美共识，早在战国时期就有此说。《吕氏春秋·适音》曰：“太清则志危。”琴声是清音，“调清声直韵疏迟”，[①]忧愁哀伤是“琴操”的基本情感基调。如果说琵琶是新声俗乐的代表，而琴则是雅声的代表，故历史上有“雅琴”之称。琴有禁淫邪、正人心之功用。难怪嵇康在《琴赋·序》中说：“众乐之中，琴德最优。”[②]琴声的和、清、淡、雅、逸、远等特征，与封建落拓文人墨客、士大夫之辈的审美理想和失意心态相合拍，因此，创作“琴操”几乎成了这些人的专利。韩愈的《琴操十首》即是依古琴曲填写的歌辞，是韩愈感时伤世心态的语言载体。

方世举在韩愈《琴操十首·按》中说：“《琴操》十章，未定为何年所作，但其言有感而发，如‘罪臣当诛’二语，与《潮州谢上表》所云‘正名定罪，万死犹轻’之意正同。盖入潮以后忧深思远，借古贤以自写其性情也。若《水仙》、《怀陵》二操，于义无取，则不复作矣。”[③]此说虽有少数人持不同意见，（陈沆《诗比兴笺》曰：“前之四操，盖作于阳山谪黜之时；后之六操，乃在潮海窜逐之后。既匪作于一时，自难循其故序。且前谪止于萋菲，故岩岩然疾邪守正之思；后窜因触龙鳞，故悄悄兮引咎恋主之意。”）但大多数人认同《琴操十首》作于韩愈贬谪潮州之时。

韩愈《琴操十首》皆为仿古拟作，它完全依照东汉蔡邕《琴操》十二首的顺序排列组合，只因末两首的题旨与作者当时情感的殊异而未曾续作。韩愈《琴操十首》的本事皆出于蔡邕《琴操》中。且各操前均有小序言明原作者及其古辞（即初创时的歌辞）创作的缘由。琴

---

① 白居易《弹秋思》，《全唐诗》，第450卷，第5087页，北京，中华书局，1979。

② 修海林《中国古代音乐史料集》，第205页，北京，世界图书出版社，2000。

③ 钱仲联《韩昌黎系年表集释》，第801页，上海，上海古籍出版社，1984。

操的本事是含信息量较多且又相对稳定的一个基本要素，它确立了诗歌的题材、本义和主旨等文化内涵。本事内容是诗人吟咏、议论或表达情感的具体依凭，也是后人拟古或化用古辞创作琴操时的圭臬或引子。后人在对其本事吟咏、挖掘和化用时，创作主体自由驰骋的空间还是比较大的。

韩愈的《琴操十首》虽是拟古之作，但深得后人激赏，宋代严羽在《沧浪诗话》中赞誉“韩退之《琴操》极高古，正是本色，非唐贤所及”。[①]这里的“本色”即指诗人本真的自我。诗人意在“操”而非“琴”。韩愈写《琴操十首》时已52岁，因忠直刚毅谏迎佛骨而遭宪宗罢黜远贬，贬途的险恶与仕所的蛮荒使他产生了“忧惶惭悸，死亡无日”[②]的恐惧感和危机意识。按照马斯洛的人生需求理论，韩愈贬潮后生命安全感处于极度缺失状态。恋生畏死是生物的一种本能，也是人类的集体无意识。为了克服这种缺失状态，缺失主体就会调动各种心智力量，采用各种手段与途径加以弥补与宣泄。《琴操十首》便是韩愈对这种缺失心理的补偿。其有意无意地一改往昔锋芒毕露的大胆张扬，将满腔的忧愤感伤之情潜藏在琴操的本事中，把自我意识的再现通过古贤圣人或他人他事的描叙曲折地传达出来，使他终生恪守的“不平则鸣”的情感指向变得高古和含蓄，其旨意变得更加彰显和深远。这种圆通的张扬主要表现在以下两个方面：

其一，借本事笞挞现实社会中的佞人专权。如《龟山操》一诗。蔡邕《琴操》介绍本事时写道：

> 《龟山操》者，孔子所作也。齐人馈女乐，季桓子受之。鲁君闭门不听朝，当此之时，季氏专权，上僭天子，下畔大夫，贤圣斥逐，谗邪满朝。孔子欲谏不得，退而望鲁，鲁有龟山蔽之，辟季氏于龟山，托势位于斧柯。季氏专政，犹龟山之蔽鲁也。伤政道之陵迟，闵百姓不得其所，欲诛季氏而力不能，于是援琴而歌

---

① 严羽《沧浪诗话》，何文焕《历代诗话》，第698页，北京，中华书局，1981。

② 韩愈《潮州刺史谢上表》，陈克明《韩愈年谱及诗文系年》，第557页，成都，巴蜀书社，1999。

曰：“予欲望鲁兮，龟山蔽之。手无斧柯，奈龟山何。”[1]

《龟山操》讲的是鲁定公十四年（公元496年）时，孔子任鲁国大司寇，摄行相事，鲁国大振，齐国忧之。因此，齐王挑选了80名美女送给鲁国。从此鲁国国君沉湎于女乐声色之中，终日“闭门不听朝”。造成季氏专权，“上僭天子，下畔大夫，贤圣斥逐，谗邪满朝。”孔子为国为民担忧，“伤政道之陵迟，闵百姓不得其所”，但又无从劝谏，“手无斧柯”，“欲诛季氏而力不能”，只有望着龟山援琴而歌，以消解心中的不平。韩愈为此操作歌辞时，与孔子那种忧国忧民，但由于君主不明、怠于政事、佞人当道而忧愤无奈的心境是完全相通的。韩愈认为佛者“乃夷狄之一法耳”，“事佛求福，乃更得祸”，奉迎佛骨，将后患无穷，于是秉笔上书《论佛骨表》，请求宪宗“以此骨付之有司，投诸水火，永绝根本，断天下之疑，绝后代之惑”。韩愈本来一心为国为君为民，然而因“涉言不敬”，“言天子事佛乃年促耳”[2]被宪宗贬为潮州刺史。唐宪宗因迎取夷狄佛骨而良莠不辨，与鲁定公因贪淫齐女美色而闭目塞听，二者何其相似！从韩愈《龟山操》中的“龟山氛兮，不能云雨。龟之枿兮，不中梁柱。龟之大兮，只以奄鲁”可以看出，《龟山操》意在鞭挞佞人专政，智小谋大，权倾朝野，误国害民。

《将归操》本事是叙写孔子在卫国得不到重用，赵简子循执玉帛以聘孔子。孔子将往，渡狄水时听说赵简子杀害了窦鸣犊等人。窦鸣犊、舜华都是晋国的贤良大夫，赵曾借助二人的力量攫取了权力，但在掌权后却将这二人残酷地杀害了。孔子对此喟然长叹：“杀鸣犊而聘余，何丘之往也？……鸟兽尚恶伤类，而况君子哉！”[3]于是决定回归陬邑故乡。

韩愈的《将归操》明写孔子渡狄水时深感水浅“石啮我足”，水深“龙入我舟”，即水浅也不是深也不是，只好选择不入危邦的回归之路。实则表现了韩愈对统治者残害忠良、兔死狗烹的愤懑之情和在遭贬后恋

---

① 蔡邕《琴操》，陈克明《韩愈年谱及诗文系年》，第544页，成都，巴蜀书社，1999。

② 韩愈《论佛骨表》，屈守元，常思春《韩愈全集校注》，第2290页，成都，四川大学出版社，1996。

③ 韩愈《将归操》，屈守元，常思春《韩愈全集校注》，第801页，成都，四川大学出版社，1996。

阙与思归交织、进退维谷的两难选择。

《拘幽操》是文王拘羑里而作。其本事是写文王及二子周公、武王皆圣人，当时崇侯虎与文王并列为诸侯，德不及文王而嫉妒之，于是向纣王诬陷文王，纣王将文王囚禁于羑里，文王申愤作《拘幽操》。韩愈的《拘幽操》则借文王之口，描摹了文王所处境遇的恶劣：眼前昏暗一片，耳朵听不到声响，早晨看不到日出，夜晚看不见星宿和月亮，甚至连自己的生死也茫然没有知觉。韩愈显然是以文王自比，用古人之悲反照自己生存环境的险恶，在希望得到皇上怜悯的同时，曲折地鞭挞了皇上听信谗言而忠奸不辨的昏聩。

其二，借本事表达诗人憧憬圣贤的诉求。由于时代的局限，韩愈在《琴操十首》中一方面怒斥小人当道，嫉贤妒能，欺上罔下，另一方面又怀旧慕古，寄希望于贤君明主的出现。如蔡邕《琴操》中的《岐山操》是周公为太王所作。其本事写太王居于豳，狄人攻打，欲侵占这块土地。太王为使百姓避免战乱与流血，就迁邦于岐，百姓称赞其德。韩愈的《岐山操》借太王的口吻，写："今狄之人，将土我疆。民为我战，谁使死伤？"[①]于是其家由豳迁于岐。韩愈赞扬太王在外族入侵时忧国忧民之美德，意在抒发对这位远古圣贤的追慕，并以此勉励自己穷困而不失其操。韩愈《越裳操》的意蕴与蔡邕《越裳操》本义基本相同，但诗人并不是简单地模拟原操中的古辞，而是以本事为依据，抓住文王的贤德圣明展开议论，礼赞周之先王，"其艰其勤"，所以民富国强，天下太平，无人敢嬉戏，无人敢欺侮，内治而外服，"四海既均，越裳是臣"。[②]《残形操》据传最早是曾子所作，曾子梦见一狸不见其首，醒后而作此歌，因曰"残形"。韩愈的《残形操》采用贾谊《鹏鸟赋》和屈原《离骚》的艺术手法，贾谊放长沙，曾问吉凶于鹏鸟；屈原逐江南，托占筮于巫咸。韩愈合而用之："吉凶何为兮，觉坐而思。巫咸上天兮，识者其谁？"《残形操》既表现出韩愈对今后吉凶祸福的忧心忡忡，同时也传达出渴求"巫咸"在世，以帮助自己占筮与辨识"其身孔明兮，

① 韩愈《岐山操》，屈守元，常思春《韩愈全集校注》，第798页，成都，四川大学出版社，1996。

② 韩愈《越裳操》，屈守元，常思春《韩愈全集校注》，第799页，成都，四川大学出版社，1996。

而头不知”的“残形”的凄切呼唤。[1]

韩愈的上述琴操智慧地利用了蔡邕《琴操》的本事，但又没有落入古辞的窠臼，而是抓住本事的一个侧面或一个角度立论，发表自己的看法，把对本事的吟咏与议论极其巧妙地结合起来。诗人的机敏就在于将本事的本义隐藏在诗作的背后，成为发论者的一种话语背景。诗中多采用第一人称，通过古代的人或事所提供的显微镜来观照现实社会统治者的昏庸与专横，表现诗人身处逆境而不能言说的痛苦、忧伤、焦灼与不公。

二、化用本事抒怀

韩愈《琴操十首》与传说中的本事本义有着一定的一致性，但是韩愈创作琴操的目的不在于直陈原操的曲调本事，而是借本事中主人公的事迹来抒发自己的情感，往往是对原操的曲调本事所包含的某一层面上的政治、思想或文化信息进行充分地挖掘、拓展和升华，并结合现实世界和自我生命场境而投琴记事，抒怀吟志。诗人的政见、情感和审美取向并非与本事主人公完全契合，但又保持着若即若离的藕断丝连。因此，有的研究者称之为“化用本事”。[2]化用本事并非为怡情消遣而作，而是借古之圣贤以抒写其抑郁、哀伤、忿詈和无奈的性情。在《琴操十首》中，韩愈的思想是多元交织且不断变化的。除了上文所说的怒斥佞人专权、渴慕贤君明主亲政外，忠君意识、遗弃意识、反省意识和自我救赎意识等错综复杂地交融在一起，形成了一个动态发展的体系和不断平衡的过程，展示着韩愈独特的心灵世界，从而使其贬潮后的人格与心态显得更为真切感人。

（一）忠君意识。忠君爱国是儒家文化的灵魂。忠君与爱国本来是两个不同质的政治概念，但在我国封建知识分子的理念中，忠君就是爱国，爱国就是忠君。忠君恋主是儒家提倡的一种士大夫人格，也是封建君主专制文化的集体无意识。韩愈作为唐代儒家大师之一，无论在贬前还是贬后，是京城显贵还是蛮夷罪臣，忠君恋主思想一以贯

---

① 韩愈《残形操》，屈守元，常思春《韩愈全集校注》，第800页，成都，四川大学出版社，1996。

② 向回《本事对文人古题乐府创作的影响》，《乐府学》，第248页，2007年第3辑。

之。在《猗兰操》中韩愈以兰喻己，以荠麦喻乱臣，以荠麦茂盛喻奸佞当道，以兰生于荠麦茂盛之时暗喻自己生不逢时。《猗兰操》确有怀才不遇与身处逆境而不改其操的寓意。但这只是诗的一层意思，我们透过“兰之猗猗，扬扬其香。不采而佩，于兰何伤”；“君子之伤，君子之守”[①]又可以感悟到韩愈“兰当为王者香”[②]的忠君思想。《龟山操》是韩愈的忧愤之作，意在针砭小人专权，虽遮天蔽日，但难以担负国之重任。诗的结尾两句“周公有鬼兮，嗟余归辅”，[③]这就再清楚不过地告诉世人，如果周公有神灵的话，还是让我归辅其君吧！尤其是《别鹄操》，诗人以夫弃妇来比附君弃臣。在韩愈看来，“江汉水之大，鹄身鸟之微。更无相逢日，且可绕树相随飞”。[④]也就是说，江汉始分流而终合于长江，暗示弃妇尚有与夫君相合之时，而我韩愈微小如鹄鸟，恐怕与君再无相逢之日了。即使如此，我仍要“绕树相随飞”，忠君之情坚贞不渝。在我国几千年的封建社会里，由于家国同构的政治体制和“普天之下莫非王土”的“家天下”型传统文化的影响，皇帝成了国家的象征，忠君就是爱国这种政治理念经过代代人的传承、积淀，逐渐成为一种影响中国人的心理场和行为规范的图腾式的原型情结，根深蒂固地植根在我们民族文化的记忆里。由此看来，韩愈的忠君恋主情结就不难理解了，它只不过是我国封建文人的时代印记罢了。用韩愈自己的话说：“哀臣愚忠”[⑤]也！

（二）遗弃意识。在君父至上、家国一体的封建文化的桎梏中，自屈原《离骚》以降，文人墨客常以父子、夫妇关系比喻君臣关系，以弃儿、弃妇来托喻被帝王所遗弃的贬臣。韩愈“欲为圣明除弊事”，“一封朝奏九重天”，结果“夕贬潮阳路八千”。无罪获咎，一种被无端遗弃的怨诽、失落的情感油然而生，于是写下了《履霜操》和《别鹄操》。据

---

① 韩愈《猗兰操》，屈守元，常思春《韩愈全集校注》，第803页，成都，四川大学出版社，1996。

② 蔡邕《琴操》，陈克明《韩愈年谱及诗文系年》，第803页，成都，巴蜀书社，1999。

③ 韩愈《龟山操》，屈守元，常思春《韩愈全集校注》，第800页，成都，四川大学出版社，1996。

④ 韩愈《别鹄操》，屈守元，常思春《韩愈全集校注》，第800页，成都，四川大学出版社，1996。

⑤ 韩愈《潮州刺史谢上表》，陈克明《韩愈年谱及诗文系年》，第557页，成都，巴蜀书社，1999。

蔡邕《琴操》记载，《履霜操》本是尹吉甫之子伯奇所作。伯奇母死，其父尹吉甫更娶后妻，生子曰伯邦。为了确保伯邦在家庭中的地位，后母谮言伯奇对己有“欲心”，于是尹吉甫放逐伯奇于野。韩愈根据这一传统题材，重新填写《履霜操》的歌辞。其中“父兮”、“母兮”频频呼唤，“儿寒何衣，儿饥何食”的诘问痛彻心肺。“母生众儿，有母怜之。独无母怜，儿宁不悲”的泣诉令人回肠荡气。诗人通过弃儿的口吻，把自己心中的一切愤怨、不满、委屈、痛苦、失望、乞怜之情淋漓尽致地宣泄了出来。在韩愈看来，谏迎佛骨，为君除弊，言辞过激，“笞”之则可，何以罪至放逐？逐之对父有违“父慈”之伦，对君有悖“君仁”之德。

如果说《履霜操》是借弃儿的遭遇来写诗人遭遗弃后的痛苦（“四无人声，谁与儿语”），那么《别鹄操》则是借弃妇之辞来写遗弃后的无望（“鹄身鸟之微。更无相逢日”）。该诗写得悲痛欲绝，正如程学恂所说：“含悲无穷，古今多少去妇词，皆不及此深厚而凄恻也。”[①]《琴操十首》中，抒发君弃意识的何止此二操？在《猗兰操》中，诗人描写了芗兰独茂，香气馥郁，但既无人采，又无人佩，只能与荠麦为伍；《雉朝飞操》中“嗟我虽人，曾不如彼雉鸡”的仰天长叹，都是这种遗弃意识的自然流露。由此可见，在韩愈遭贬入潮后，被君遗弃的浓重阴影始终笼罩着他孤寂的心灵。在封建社会里，封建士大夫失宠于君就意味着政治生命乃至自身性命的终结，甚至会株连到整个家庭、家族的毁灭。韩愈贬途中小女的夭折就是一个明证。因此，韩愈在谏佛犯颜后所产生的忧伤、遗弃、恐惧、死亡意识皆是人生本能的一种反应。

（三）反省意识。反省意识作为人类的一种思维形态，它是反省主体对自我的审视和拷问，也是对过去的自我进行观照、解剖和理性的考量。韩愈终生都是一个忠贞不渝的忠君者，却被自己忠心侍奉的君主所抛弃。忠君与遗弃的尖锐矛盾使韩愈自然而然地萌生一种反省意识。反省的重心是：忠而遭贬的原委何在？从一定意义上讲，《琴操十首》是韩愈贬居潮州后的反省意识和思想动态演进轨迹的真实扫描图。反省意识自谏迎佛骨触犯皇上，宪宗降旨贬潮州时已经开始，在赴潮贬途的诗文中“有罪”、“重罪”、“罪臣”、“逐臣”等字眼已屡屡出现。莅潮后

① 钱仲联《韩昌黎系年表集释》，第1170页，上海，上海古籍出版社，1984。

《将归操》中的“我将济兮，不得其由”；《猗兰操》中的“今天之旋，其曷为然”；《拘幽操》中的“臣罪当诛兮，天王圣明”；《履霜操》中的“儿罪当笞，逐儿何为”；《残形操》中的“吉凶何为兮，觉坐而思”等等，都是韩愈苦思冥想的自我反省意识的延展。当然，最集中最显明地反映韩愈反省意识的当推《潮州刺史谢上表》。《表》中认为，由于自己“狂妄戆愚，不识礼度”，“言涉不敬”，疏于君臣之礼而获罪，其实“心亦无他”，忠心可鉴。韩愈悔悟的是谏书言语“乖刺”而激怒皇上，而非谏迎佛骨之事的实质性问题。对于这一点，宪宗也是认同的。据《新唐书》记载：“帝曰：‘愈言我奉佛太过，犹可容。至谓东汉奉佛以后，天子咸夭促，言何乖刺耶？愈人臣，狂妄敢尔，固不可赦。’”[①]可见韩愈当时的反省是实事求是的，也是其骨体不媚的表现，并非如后来诟病者所说的“汲汲乎苟全性命”之词。[②]

（四）自赎意识。韩愈经过深沉而痛苦的反省后认识到，在君主至高无上的大一统专制政治与文化的严酷奴役下，君叫臣死，臣不得不亡，“朝为青云士，暮作白首囚”[③]是封建朝臣命运的真实写照。他从心底发出了“我昔实愚蠢，不能降色辞”的慨叹。[④]为了保全性命，他不得不作出自我赎“罪”、自我拯救的选择。这种选择尽管有着怯懦的一面，但也不乏智慧的因素。这种选择使韩愈由原来的鲠言无忌、不避诛死的谏臣，变成了屈己阿人、戚戚怨嗟的“罪臣”。韩愈的自赎自救主要表现在以下几个方面：

1．谈古论今。谈古论今是我国文人的文化传统之一，其作者或因政治的迫害，或因审美的追求，或因二者兼而有之。韩愈在《琴操十首》中谈古论今，显然属于前者的不得已而为之。也可以说，这是韩愈反省意识所结的智慧果。《琴操十首》的每一首诗中都有一位古代的主人公，往往还附丽着一个传奇的故事，而这些主人公多是孔子、周公、文王、曾子等古之圣贤。这些故事，有的史书上有案可稽，有的在民

---

① 欧阳修，宋祁《新唐书》，第5261页，北京，中华书局，1975。

② 黄震《黄氏日钞》，陈克明《韩愈年谱及诗文系年》，第558页，成都，巴蜀书社，1999。

③ 韩愈《赴江陵途中寄赠王二十补阙李十一拾遗李二十六员外翰林三学士》，钱仲联《韩昌黎诗系年集释》，第228页，上海，上海古籍出版社，1984。

④ 韩愈《除官赴阙至江州寄鄂岳李大夫》，钱仲联《韩昌黎诗系年集释》，第1184页，上海，上海古籍出版社，1984。

间口碑流传，用眼下一句时髦的话说，都是“口头与非物质文化遗产”。韩愈写作这些琴操时，基本上都是站在主人公的立场上，采用第一人称的叙事角度，顺着主人公的思维向度拓展开来，好像完全在谈古，在为古人鸣不平。但是，当我们联想到韩愈的生存窘境就会发现，诗人同古人一道正承受着心灵和肉体的摧折与磨难，甚至遭际比古人更加悲惨。诗人在替古人鸣不平的同时，也在宣泄着自己的悲愤、忧虑、苦难和无奈。表面上谈古，实质上论今，论今是谈古的最终归宿，而谈古只是诗人笼罩在论今上的一层保护色，是韩愈忧谗畏讥心理所筑起的一道防御机制而已。

2．自怨自责。韩愈在反思自己忠而被放、信而遭谤时也情不自禁地流露出一丝“自伤”：狂妄戆愚，不识礼度，言涉不敬，这些虽然都是《潮州刺史谢上表》中所言，但这种自怨自责的思想与《琴操十首》是一脉相承的。《拘幽操》中的“呜呼，臣罪当诛兮”一句，固然是想唤起皇上的恻隐之心而有些言不由衷，但自我谴责的意思显而易见。在其他诗操里，自怨自艾的情思也潜隐在字里行间。韩愈贬潮后不论在思想还是诗风上都有所变化，由刚直到委婉，由张扬到内敛，这与他的“罪臣”意识不是没有关联的。如果说韩愈后来有所悔悟的话，那就是既想让自己的谏言得到皇上的采纳，又能够保全自己，不至于再引火烧身。

3．诉说险恶。韩愈由繁华京都贬入潮州，当时的潮州尚属蛮荒之地，自然落差极大。

韩愈在《潮州刺史谢上表》中曾这样写道：“臣所领州，在广府极东界上，去广府虽云才二千里，然来往动皆经月。过海口，下恶水；涛泷壮猛，难计程期；飓风鳄鱼，患祸不测；州南近界，涨海连天；毒雾瘴氛，日夕发作。臣少多病，年才五十，发白齿落，理不久长；加以罪犯至重，所处又极远恶，忧惶惭悸，死亡无日。”[①]生存环境的险恶使韩愈产生了死亡无日、长殁海域的忧虑之感。于是，在《拘幽操》中，韩愈写文王拘于羑里：“目窈窈兮，其凝其盲；耳肃肃兮，听不闻声。朝不日出兮，夜不见月与星。有知无知兮，为死为生。”[②]在《履霜操》

---

① 韩愈《潮州刺史谢上表》，陈克明《韩愈年谱及诗文系年》，第557页，成都，巴蜀书社，1999。

② 韩愈《拘幽操》，屈守元，常思春《韩愈全集校注》，第798页，成都，四川大学出版社，1996。

里，写伯奇被父亲逐于野中："四无人声，谁与儿语，儿寒何衣？儿饥何食？儿行于野，履霜以足。"[1]诗人把自己比作文王和伯奇，过着囚徒和弃儿般的非人生活。韩愈之所以在琴操里诉说环境的险恶，其用心在于引起宪宗对自己的眷恋，以尽快脱厄离险。从这些诗的苍凉凝重、沉郁顿挫的基调里，我们可以感受到诗人"其歌也有思，其哭也有怀"[2]的美学主张。

4. 谀君圣明。韩愈从无罪贬潮的反省中得到了两点启示：其一是对自己的"降色辞"，即改变诗文的风格，由原来的戆愚狂直、锋芒毕露变得委婉含蓄、忧愁怨嗟；其二是对皇上歌功德，即由原来的委身锋镝、裂眦直谏变为顶礼膜拜、歌功颂德。此两点可以用四个字来概括：罪己谀君。这在《拘幽操》中表现得淋漓尽致。该操是写纣王听信谗言，将文王囚禁于羑里择日将杀。开头"目窈窈兮，其凝其盲。耳肃肃兮，听不闻声"，显然是写文王囚羑里时耳目无所闻见。可是当写到"有知无知兮，为死为生"的险恶环境时，却突然来了个一百八十度的大转折："呜呼！臣罪当诛兮，天王圣明。"如果说这里的"罪"臣指文王，"天王"指纣王，诗中的内在意蕴就与历史事实相悖了。因为《拘幽操》是文王的申愤之作，他不可能说"臣罪当诛兮，天王圣明"的话。显然"罪"臣是指诗人自己，"天王"指宪宗皇帝，这样一来，最后一句与前面几句在诗意上就有所断裂，给人一种突兀之感。韩愈为什么要这样写？据笔者臆断：他担心宪宗看到此诗后会迁怒加害于自己，于是便精心设计了一个"陡转"，变成罪己而颂君了。这也许正是韩愈的政治智慧之所在吧！

无庸讳言，韩愈在贬潮州后对待皇上的态度与谏迎佛骨时判若两人。他在《潮州刺史谢上表》中写道："陛下即位以来，躬亲听断，旋乾转坤，关机阖开，雷厉风飞，日月清照，天戈所麾，莫不宁顺；大宇之下，生息理极。……陛下承天宝之后，接因循之余，六七十年之外，赫然兴起。南面指麾，而致此巍巍之治功也。宜定乐章，以告神

---

① 韩愈《履霜操》，屈守元，常思春《韩愈全集校注》，第799页，成都，四川大学出版社，1996。

② 韩愈《送孟东野序》，屈守元，常思春《韩愈全集校注》，第1464页，成都，四川大学出版社，1996。

明；东巡泰山，奏功皇天。”[1]至于稍后的《贺册尊号表》更是有过之而无不及：他除了逐字解释宪宗的尊号外，还进一步发挥自己的学养才华，极力称颂宪宗皇帝“无所不通”、“经天纬地”、“道济天下”，把宪宗捧作一个“众美备具，名实相当，赫赫巍巍，超今冠古”的帝王。[2]这些铺张扬厉之词，其目的为了引起皇上的青睐，得到皇上的宽恕，以便逃离困厄，保全性命，或者之后再被朝廷重新擢用，因而对宪宗投其所好，阿谀奉承一番。在当时残酷的君主专制的巨大压力下，韩愈出于人性的本能产生对死亡的恐惧，为了自身的安全而不得不扯起“天王圣明”的华盖以保护自己，甚至不惜由不避诛死的义士而降格为忧生乞怜的庸人。

以上诸种，都是韩愈自赎意识、自我拯救的表征。虽多有哀怨自怜之意，但对人生归宿仍充满着企盼，其恪尽职守、忧国忧民之情如初。至于罪己谀君的一些言辞，倘若读者能够与其换位思考，韩愈为后人诟病的言行举止就不言而喻了。

三、奇辞奥旨同辉

韩愈的《琴操十首》不仅在思想意蕴上博大精深，振聋发聩，而且在艺术审美上意象迭出，精妙绝伦，后人多有赞誉。蒋之翘注引晁补之曰：“愈博涉群书，所作十操，奇辞奥旨，如取之室中物。……夫孔子于三百篇皆弦歌之，操亦弦歌之辞也。其取兴幽渺，怨而不言，最近骚体。”[3]韩愈《琴操十首》的“奇辞奥旨”，“取兴幽渺”和“怨而不言”，从艺术美学的角度观照，其特点有三：

首先，以无我凸显自我。《琴操十首》之所以取之操而非琴，其原因就在于操义与诗人贬潮后悲愤失意的心理场内在契合，借古之圣贤而鸣自己心中的不平。然而，当我们欣赏这组音乐诗时，却吃惊地发现诗中描写的都是历史上的圣贤俊彦，表现的是古人的身世感伤，几乎看不到诗人自我的身影，简直是一个无我的诗意境界。其实，这正是诗人的

---

① 韩愈《潮州刺史谢上表》，陈克明《韩愈年谱及诗文系年》，第588页，成都，巴蜀书社，1999。

② 韩愈《贺册尊号表》，陈克明《韩愈年谱及诗文系年》，第559页，成都，巴蜀书社，1999。

③ 陈克明《韩愈年谱及诗文系年》，第552页，成都，巴蜀书社，1999。

匠心独运。他把创作主体的所有情思都移植到客体之上，使客体皆“著我之色彩”。[①]韩愈张扬自我的方式不同于司马迁的发愤著《史记》，他是以音乐为媒介，以诗歌为载体，通过与古代一些不幸者的对话，把自我深深地裹藏在历史典故和民间传说之中，把自己的人生体验附着到古人的躯体上。因此，古人的痛苦就是他的痛苦，古人的忧伤就是他的忧伤，古人的孤独就是他的孤独，古人的无奈就是他的无奈。韩愈的每一首琴操，看似无我的表达，实则自我的诠释。诗中处处隐藏着自我，表现着自我，只是把自我对生命的感悟跨越时空、跨越地域而变成了古人的魂灵。或者换句话说，从一个个古人的身上我们看到了韩愈爱国、忧民、自伤的面容和仕途上的“毒雾瘴氛”，飓风涛泷涌。读了《拘幽操》，有谁能说文王的囚禁生活不是韩愈当时生存环境的写真？读了《履霜操》又有谁说弃儿伯奇乞求父爱母怜的凄怆呼叫不是韩愈心灵深处的泣血呐喊？透过这一首首琴歌，矗立在我们面前的是一个栩栩如生的完美自我——现实世界中与厄运抗争着的韩愈。诗人正是运用这种独特的思维表达方式，使得这组音乐诗成了诗人自我构建的诗化世界，以无我凸显自我，这正是韩氏独家音乐美学符号的品牌标志。

其次，生命与意象叠印。黑格尔说：“音乐是灵魂的语言，灵魂借声音抒发自身深邃的喜悦与悲哀，在抒发中取得慰藉，超越于自我感情之上，音乐把内心深处感情世界所特有的激动化为自我倾听的自由自在的声音，使心灵免于压抑和痛苦。”[②]钱穆也说过：“音乐贵能传心，传递生命。”[③]由此可见，音乐是充分展现个体生命自我心灵感受的一种载体，它尤其强调张扬“不得已而后言”。这种潜藏于内心而随着外界环境的变化日益积淀起来的思想意识是引发作者以音乐、诗文等形式宣泄情感的动力。韩愈是一位以天下为己任的文职官员，但由于命运多蹇，现实人生常常与理想相左，所以，从他的琴操中，我们强烈地感受到他的心灵世界弥漫着一种浓郁得透不过气来的忧郁与苦闷。贬潮是韩愈人生道路的低谷，一种压抑不住的感情激流使韩愈选择了音乐诗。音乐与诗本是同一文化母体的双胞胎姊妹，心声与乐声有着天然的异质同

---

① 王国维著，李科林校注《人间词话》，第3页，合肥，安徽人民出版社，2002。

② 张洪岛等译《李斯特论柏辽兹与舒曼》，第26页，北京，人民音乐出版社，1979。

③ 钱穆《中国文学论丛》，第196页，北京，三联书店，2001。

构关系，琴声和心声可以在同一频率上跳动。但是，韩愈毕竟是一代宗师，他在用琴声表达自己的心声时，往往是通过意象的雕塑，把强烈的自我感受和生命体验如影随形般投射到意象上，使这些意象具有或比拟或比附或暗喻或象征的意义。韩愈借助音乐的张力，唤起对古人古事的回忆，将自己人生的灾难与痛苦，伴随着哀怨缠绵的音乐语言和盘托出，使生命历程的流动与诗歌意象的空间叠印在一起，从而强化了音乐诗的表现力和审美张力。譬如《龟山操》中的“龟山”意象，比附鲁国的季桓子之流，虽然权可遮天，但外不能抵御异族入侵，内不能造福于百姓，只是祸国殃民而已，表现了诗人对奸佞当道的愤忾。在《雉朝飞操》中，诗人用雄雌结伴而飞的“雉鸡”意象，抒发自己人不如雉鸡的那种孤寂心情。尤其是《猗兰操》中的“兰”意象，诗人刻画得极其成功。在这首音乐诗中，运用了蒙太奇般的镜头，这些镜头的连缀，整合成了一幅清香四溢的兰香图。其中“猗猗”、“扬扬”、“贸贸”等叠词的连用，又使人感觉到琴声中兰香如缕，随风荡漾，但无人采与佩的忧伤萦绕于心难以逝去，从而表现了诗人生不逢时，伤而不改其操的高洁品格。韩愈诗中的香兰如同屈原《离骚》中的香草美人一样，实际上是韩愈人格的物化。《琴操十首》里的每一个意象，都闪烁着诗人自我张扬的思想火花，这些火花的光芒常常有意无意地突破封建伦理观、道德观和价值观的藩篱，使读者看到一个若隐若现的封建叛逆者的形象。可以说，韩愈琴操中所潜藏的音乐美学思想对儒家以平和、冲淡为美的传统音乐美学思想是一种反拨与超越。

再次，奇辞精妙独绝。诗歌尤其是抒情诗贵在含蓄和精炼。清代著名理论家叶燮在《原诗·内篇下》中指出：“诗之至处，妙在含蓄无垠，思致微妙，其寄托在可言不可言之间，其指归在可解不可解之会，言在此而意在彼，泯端倪而离形象，绝议论而穷思维，引人于冥漠恍惚之境，所以至也。”[①]纵观那些含蓄的优秀诗作，无一不是“含蓄无垠”、“思想微妙”，象内蕴蓄着旨趣，弦内包含着余音，言内潜隐着深意。韩愈的《琴操十首》皆以含蓄精妙见长。诸如《拘幽操》近于骚体，全诗仅有五句四十七个字，多为四字句。前四句从目、耳、朝、夜、死、生等不同向度、不同层次的多种感受，写出了文王囚禁生活

① 叶燮著，霍松林校注《原诗·一瓢诗话·说诗晬语》，北京，人民文学出版社，1979。

的险恶，要而不繁，词约意丰。不仅如此，此诗还妙在最后一句的大转折，把读者的目光从远眺拉向近景，由文王的不知是生是死而联想到诗人死亡无日的悲惨命运。跳跃性虽大，但思维如行云流水般顺畅，读起来琅琅上口。又如《猗兰操》和《履霜操》都是四言体，简洁明丽，意象活脱，议论精辟，音调高低相间，韵律舒徐有致。给人的感觉是，多一字犹嫌赘疣，少一字言未尽意，换一字兴味索然，精、奇、妙和谐并出，古风流韵赏心悦目。诗中以人为本，个性彰著，古今贯通，物我无间，极大地拓展了音乐与诗表现上的时空感，使乐与诗水乳交融般完美结合在一起。

《琴操十首》是韩愈用自己的心血孕育出的艺术之花，是他审美理想烛光照耀下的心智硕果，是闪烁着诗歌美和音乐美的艺术整体。自宋以来，后人传唱不绝，多种琴谱争相著录。它不仅为我国古琴艺术的发展起到了承前启后的作用，也为音乐文学的发展起到了举足轻重的推动作用。遗憾的是，真正从音乐美学或音乐与文学交叉美的视角来探讨这个艺术精品的成果还极为鲜见，这应是韩愈研究中的一种缺憾。

作者简介：杜兴梅，女，1950 年生，河南郑州人，现为广东韩山师范学院中文系教授，主要研究方向为古代音乐文学。

杜运通，男，1947 年生，河南洛阳人，现为广东韩山师范学院中文系教授，硕士生导师。

论魏晋隐逸风尚与山水琴歌的关系 *

◇周仕慧

（杨凌，西北农林科技大学人文学院，712100）

提要：魏晋以来，士人归隐林泽、纵情山水的审美情怀与琴乐艺术的意境风格、题材内容都有着直接的关联，这也是琴乐审美观念演进中值得注意的现象。本文主要从山林隐逸与琴乐修养，隐士性格与琴乐审美等方面论述隐逸风尚与山水琴乐的关系。

关键词：山水琴歌　庄学精神　隐逸之风

一、山林隐逸与琴乐修养

魏晋以来，隐逸之风盛行并成为一种社会时尚，与此同时，山水之情得到普遍的认同，促使山水成为审美对象。这一点在学界考察山水诗产生的社会历史背景时多有论及，兹不赘述。但关于隐士们的艺术生活，长期以来并没有得到很好的关注。笔者发现在《晋书》、《南史》的隐逸传中所提到的许多隐士都和琴乐有着密切的联系，这表明懂得琴乐是其隐士身份的一个重要标志。《晋书·隐逸传》中提到善琴、好琴的隐士有：

> 孙登，字公和，汲郡共人也。……好读《易》，抚一弦琴，见者皆亲乐之。①

---

* 本文系北京市社会科学规划项目、北京市教育委员会人文社会科学研究计划重点项目“《乐府诗集》研究”子课题“琴曲歌辞研究”成果。项目编号03BJBWY033（社科规划办）SZ200310028005（市教委）。

①（唐）房玄龄等《晋书》，第94卷，第2426页，北京，中华书局，1974。

泛腾，字无忌，敦煌人也。……柴门灌园，琴书自适。[1]

公孙凤，字子鸾，上谷人也。……弹琴吟咏，陶然自得，人咸异之，莫能测也。[2]

戴逵，字安道，谯国人也。少博学，好谈论，善属文，能鼓琴，工书画，其余巧艺靡不毕综。……性不乐当世，常以琴书自娱。……太宰、武陵王 闻其善鼓琴，使人召之，逵对使者破琴曰：“戴安道不为王门伶人！”晞怒，乃更引其兄述。述闻命欣然，拥琴而往。……孝武帝时，以散骑常侍、国子博士累征，辞父疾不就。郡县敦逼不已，乃逃于吴。吴国内史王 有别馆在武丘山，逵潜诣之，与珣游处积旬。会稽内史谢玄虑逵远遁不反，乃上疏曰：“伏见谯国戴逵希心俗表，不婴世务，栖迟衡门，与琴书为友。虽策命屡加，幽操不回，超然绝迹，自求其志。且年垂耳顺，常抱羸疾，时或失适，转至委笃。今王命未回，将离风霜之患。陛下既已爱而器之，亦宜使其身名并存，请绝其召命。”疏奏，帝许之，逵复还剡。[3]

（陶渊明）尝言夏月虚闲，高卧北窗之下，清风飒至，自谓羲皇上人。性不解音，而畜素琴一张，弦徽不具，每朋酒之会，则抚而和之，曰：“但识琴中趣，何劳弦上声！”[4]

何琦，字万伦，司空充之从兄也。祖父龛，后将军。父阜，淮南内史。……于是养志衡门，不交人事，耽玩典籍，以琴书自娱。[5]

（刘曜）弱冠游于洛阳，坐事当诛，亡匿朝鲜，遇赦而归。自以形质异众，恐不容于世，隐迹管涔山，以琴书为事。[6]

《南史·隐逸传》中也有大量的记载：

（宗）少文妙善琴书图画，精于言理，每游山水，往辄忘

---

①（唐）房玄龄等《晋书》，第94卷，第2438页，北京，中华书局，1974。

②（唐）房玄龄等《晋书》，第94卷，第2450页，北京，中华书局，1974。

③（唐）房玄龄等《晋书》，第94卷，第2457、2458页，北京，中华书局，1974。

④（唐）房玄龄等《晋书》，第94卷，第2463页，北京，中华书局，1974。

⑤（唐）房玄龄等《晋书》，第88卷，第2292、2293页，北京，中华书局，1974。

⑥（唐）房玄龄等《晋书》，第103卷，第2683页，北京，中华书局，1974。

归。……好山水，爱远游，西陟荆、巫，南登衡岳，因结宇衡山，欲怀尚平之志。有疾还江陵，叹曰："老疾俱至，名山恐难遍睹，唯澄怀观道，卧以游之。"凡所游履，皆图之于室，谓之"抚琴动操，欲令众山皆响"。①

沈道虔，吴兴武康人也。少仁爱，好《老》、《易》，居县北石山下。孙恩乱后饥荒，县令庾肃之迎出县南废头里，为立宅临溪，有山水之玩。时复还石山精庐，与诸孤兄子共釜庾之资，困不改节。受琴于戴逵，王敬弘深贵重之。郡州府凡十二命，皆不就。……道虔年老菜食，恒无经日之资，而琴书为乐，孜孜不倦。②

戴颙，字仲若，谯郡铚人也。……父善琴书，颙并传之。凡诸音律，皆能挥手。会稽剡县多名山，故世居剡下。颙及兄勃并受琴于父，父没，所传之声不忍复奏，各造新弄。勃制五部，颙制十五部，颙又制长弄一部，并传于世。中书令王绥尝携客造之，勃等方进豆粥，绥曰："闻卿善琴，试欲一听。"不答，绥恨而去。桐庐县又多名山，兄弟复共游之，因留居止。③

（京产子栖）京产高祖子恭以来及子栖世传五斗米道不替。栖字孟山，善清言，能弹琴。④

沈麟士，字云祯，吴兴武康人也。祖膺期，晋太中大夫。父虔之，宋乐安令。……麟士无所营求，以笃学为务，恒凭素几鼓素琴，不为新声。负薪汲水，并日而食。守操终老，读书不倦。⑤

陶弘景，字通明，丹阳秣陵人也。祖隆，王府参军。父贞，孝昌令。……读书万余卷，一事不知，以为深耻。善琴棋，工草隶。⑥

这些记载反映了魏晋以来士人的隐士性格和艺术生活。他们都有着隐居山林的实践，或有泛腾自适于"柴门灌园"的田园情调，或有沈道

①（唐）李延寿《南史》，第75卷，第1860、1861页，北京，中华书局，1975。

②（唐）李延寿《南史》，第75卷，第1863、1864页，北京，中华书局，1975。

③（唐）李延寿《南史》，第75卷，第1866页，北京，中华书局，1975。

④（唐）李延寿《南史》，第75卷，第1882页，北京，中华书局，1975。

⑤（唐）李延寿《南史》，第76卷，第1890—1892页，北京，中华书局，1975。

⑥（唐）李延寿《南史》，第76卷，第1897页，北京，中华书局，1975。

虔倾心于“立宅临溪”的山水意趣；或有戴氏兄弟共游于桐庐胜地，或有公孙凤栖息于九城山谷、刘曜隐迹于管涔，戴颙世居于剡下名山；或有宗炳西陟荆、巫，南登衡岳，往辄忘归，或有陶渊明归居田园，卧北窗之下，怡然自乐。可见，隐者对自然山水的钦慕向往。

同时，我们看到这些醉心于山水之乐的隐士都有着很高的艺术品位，琴棋书画皆有专攻。戴逵“善属文，能鼓琴，工书画，其余巧艺靡不毕综”。（宗）少文“妙善琴书图画，精于言理”。陶弘景“善琴棋，工草隶”。他们都是拥有多项才艺的艺术家。在音乐艺术方面，以上列举的隐士都擅长琴乐或者喜好琴乐。或“柴门灌园，琴书自适”，或“弹琴吟咏，陶然自得”，或“性不乐当世，常以琴书自娱”。琴乐给隐士们带来了精神愉悦和审美满足，是自适、自得、自娱的艺术。因而，在孤独的山林隐逸中，他们非常倾心于琴乐消遣，或“琴书为乐，孜孜不倦”，或“隐迹管涔山，以琴书为事”，或“栖迟衡门，与琴书为友”。隐者对琴学艺术情有独钟，以之为“乐”、为“事”、为“友”，他们都深深地懂得琴乐的艺术价值。

二、隐士性格与琴乐审美

山川林泽是隐士形骸的归宿，琴乐是隐士精神的归宿。山水、隐逸、琴乐同时成为魏晋六朝士人艺术生活的重要内容，形成具有普遍意义的社会风尚。故此，笔者认为隐士对自然风物之美的发现与琴乐艺术中山水审美的认同存在着内在一致性。

第一，隐士性格与“情迹万品”以及“文以艺业”之间的关系。审美对象的选择以及审美活动的实践反映了在隐士性格影响下的审美情趣和审美观念。关于南朝隐士独特的个性气质以及隐逸与艺术的关系，在《南史·隐逸传》总序中有所论及，兹录于下，并略加疏释：

> 《易》有君子之道四焉，语默之谓也。故有入庙堂而不出，徇江湖而永归。隐避纷纭，情迹万品。若道义内足，希微两亡。藏景穷岩，蔽名愚谷，解桎梏于仁义，示形神于天壤，则名教之外，别有风猷。故尧封有非圣之人，孔门谬鸡黍之客。次则扬独往之高节，重去就之虚名。或虑全后悔，事归知殆；或道有不申，行吟山泽。皆用宇宙而成心，借风云以为气。求志达道，未或非然，

文以艺业。不尔，则与夫樵者在山，何殊异也！①

从这段话中我们可见魏晋以来隐士对人生、自然、艺术的态度，他们并不是一般的避世之士，“名教之外，别有风猷”。藏景穷岩，蔽名愚谷的目的在于“解桎梏于仁义，示形神于天壤”。他们所追寻的是与天地精神相往来，是一种精神的自由解放。在隐士的心目中山水意境并不是纯客观自然现象。“隐避纷纭，情迹万品”，山水是尘世心灵的归宿。“求志达道，未或非然”，山水与人生情愫和理想相融。“用宇宙而成心，借风云以为气”，表明天地山川正是宇宙诗心的映现。对待世间的行藏用舍如同闲看风云卷舒一样惬意自如，这是何等豪迈的气度，何等超然的情致，此乃艺术家的胸怀心境。“文以艺业”表明隐士的艺术生活也是心性修养中很重要的一部分。“不尔，则与夫樵者在山，何殊异也”是说隐士们大多致力于琴棋书画等艺术活动，故而他们的隐居有别于普通的樵夫山人，“艺业”标志着其雅士的身份。由此可知，无论是“情迹万品”的山水游览还是“文以艺业”的日常生活，都寄托了隐士超脱的情性和审美的情趣，体现了隐士主观的精神追求。这些艺术技能在很大程度上代表了隐者的审美情趣，是人生的艺术。

第二，隐逸性格与山水以及琴乐之间的关系。魏晋以来，希企隐逸、游山玩水成为流行的审美范式，山水则成为最具社会影响力的审美的对象。隐士主张“不能摧志屈道，借誉期通”即是《庄子·逍遥游》“乘天地之正，而御六气之辩，以游无穷者，彼且恶乎待哉”中无所“待”的超然境界。自然界生命本质的自由、宁静、澹泊与隐士的人生境界和精神品味相投合。孙登居郡北山为土窟，夏则编草为裳，冬则被发自覆。戴逵虽策命屡加，幽操不回，超然绝迹，自求其志。沈麟士负薪汲水，并日而食。守操终老，读书不倦。公孙凤，隐于昌黎九城山谷，冬衣单布，寝处土床，弹琴吟咏，陶然自得。这些超越世俗、不拘形迹的隐士，正是以归隐的实践体验生命的原始意义，其生命存在一任自然，其生命状态通达洒脱，这便是生命本质中浑然无碍的自然境界。

---

①（唐）李延寿《南史》，第75卷，第1855、1856页，北京，中华书局，1975。

山水的性格即是隐士的性格，反之亦然。《南史·隐逸传》论曰：

> 夫独往之人，皆禀偏介之性，不能摧志屈道，借誉期通。若使夫遇见信之主，逢时来之运，岂其放情江海，取逸丘樊？不得已而然故也。且岩壑闲远，水石清华，虽复崇门八袭，高城万雉，莫不蓄壤开泉，仿佛林泽。故知松山桂渚，非止素玩，碧涧清潭，翻成丽瞩。挂冕东都，夫何难之有？①

“独往之人，偏介之性”指隐士傲岸不群的品格个性，“岩壑闲远，水石清华”指自然清幽澹雅的品貌风情，高人逸士的性情与山林水泽的形貌有着内在精神的契合。宋朱熹《朱子语类》卷三十四中说：“隐者多是带气负性之人为之。”《南史·隐逸传》中也称“放情江海，取逸丘樊”是“不得已而然故也”。但南朝的隐士并不像伯夷、叔齐那样为了某种政治原因或者道义目的而归隐。自然山水的美深深地吸引着魏晋以来的士人：“虽复崇门八袭，高城万雉，莫不蓄壤开泉，仿佛林泽。”表明人们对自然山水之美的慕恋和向往。“松山桂渚，非止素玩，碧涧清潭，翻成丽瞩”，表明魏晋人对山水之美的发现和钟情赋予隐逸以艺术和审美的内容。“挂冕东都，夫何难之有”，可见，隐逸山林在当时被视作风流潇洒的举动。在魏晋人看来，山林隐逸实际上是精神解放的实践，是艺术的人生。同样，自然界的生命现象也给予隐士很深层次的生存启示，陶渊明《始作镇军参军经曲阿作》：

> 弱龄寄事外，委怀在琴书。被褐欣自得，屡空常晏如，……眇眇孤舟游，绵绵归思纡。我行岂不遥，登降千里余。目倦修涂异，心念山泽居。望云惭高鸟，临水愧游鱼。真想初在衿，谁谓形迹拘。聊且凭化迁，终反班生庐。②

“望云惭高鸟，临水愧游鱼”。按：《文选》李善注：“言鱼鸟咸得其所，

① (唐) 李延寿《南史》，第76卷，第1908页，北京，中华书局，1975。

② 龚斌《陶渊明集校笺》，第3卷，第158页，上海，上海古籍出版社，1996。

而已独违其性也。……《大戴礼》曰：鱼游于水，鸟飞于云。”[1]鱼游于水的自由，鸟飞于云的自在无一不感动着为俗事所累的心灵。“目倦修涂异，心念山泽居”，人自然而然地生发归隐山泽的想法，向往自由自在的人生。

与此同时，据《南史·隐逸传》记载，大多数隐士不仅有实践上的隐逸生活，而且又有很深的艺术修养和音乐才能。故由此产生的艺术作品和审美观念都有着很强的现实性和实践性。他们自觉地把隐逸实践和自己的琴乐修养结合起来，琴乐艺术是隐士审美情趣的反映和象征，部分地抵消了野居僻处的寂寞和苦闷，如擅长琴乐的嵇康在《琴赋》中说：“处穷独而不闷者，莫近于音声也。”同时也谈到隐逸、山水和琴乐之间内在审美情趣上的一致性：

> 于是遁世之士，荣期绮季之畴。乃相与登飞梁，越幽壑，援琼枝，陟峻崿，以游乎其下。周旋永望，邈若凌飞。邪睨昆仑，俯阚海湄。指苍梧之迢递，临回江之威夷，悟时俗之多累，仰箕山之余辉，羡斯岳之弘敞，心慷慨以忘归。情舒放而远览，接轩辕之遗音。慕老童于騩隅，钦泰容之高吟。顾兹梧而兴虑，思假物以讬心。乃斫孙枝，准量所任。至人摅思，制为雅琴。[2]

“登飞梁，越幽壑，援琼枝，陟峻崿”，表明遁世之士与山水亲密的接触。“周旋永望，邈若凌飞。邪睨昆仑，俯阚海湄”，正是人与自然自由自在的会面、会心。“指苍梧之迢递，临回江之威夷，悟时俗之多累”，可见自然意象中山色的迢递闲远，水势的威夷奔放与自己超然澹泊的心情相同。“羡斯岳之弘敞，心慷慨以忘归”，是山水体验中隐者找到了精神解放的自由天地。“仰箕山之余辉，情舒放而远览”是在夕阳西下静穆的余辉中人的情绪得以舒放，情致得以远览。于是“接轩辕之遗音”，《文选》李善注：“轩辕，黄帝也。遗音，谓琴也。”[3]想

---

①（梁）萧统编，（唐）李善注《文选》，第26卷，第376页，北京，中华书局，1977.

②（梁）萧统编、（唐）李善注《文选》，第18卷，第256页，北京，中华书局，1977。

③（梁）萧统编、（唐）李善注《文选》，第18卷，第256页，北京，中华书局，1977。

到了远古的琴乐，假物托心，便有了“至人摅思，制为雅琴”雅琴的制作。由此可推之，山林中清幽的环境陶冶了魏晋以来隐士的审美情趣，琴乐艺术多出于对自然山水的兴发感动。如《南史·隐逸传》中记载戴颙的音乐创作：

> 衡阳王义季镇京口，长史张邵与颙姻通，迎来止黄鹄山，山北有竹林精舍，林涧甚美，颙憩于此涧。义季亟从之游，颙服其野服，不改常度。为义季鼓琴，并新声变曲；其三调《游弦》、《广陵》、《止息》之流，皆与世异。①

《孙登别传》记载孙登与阮籍山林相会时的音乐活动：

> 孙登……清静无为，好读《易》、弹琴，颓然自得。观其风神，若游六合之外者。当魏末，居北山中，石窟为宇，编草自覆。阮嗣宗见登被发端坐岩下，逼见鼓琴。嗣宗自下趋，莫进得与言。嗣宗乃长啸与琴音谐和，登因啸和之，妙响动林壑。②

又宋谢惠连《琴赞》：

> 峄阳孤桐，裁为鸣琴；体兼九丝，声备五音。重华载挥，以养民心；孙登是玩，取乐山林。③

竹林精舍，林涧甚美，戴颙憩于斯，其琴乐三调《游弦》、《广陵》、《止息》皆与世异。孙登居北山中，石窟为宇，编草自覆，逍遥然鼓琴，阮籍长啸与琴音谐会，啸声相和，妙动林壑。谢惠连《琴赞》中称“孙登是玩，取乐山林”。这些都表现了隐士的音乐创作环境与艺术效果之间的密切关系。同时，琴乐欣赏中也讲究山水情调，如北齐祖

① (唐) 李延寿《南史》，第75卷，第1866、1867页，北京，中华书局，1975。

② (唐) 欧阳询《艺文类聚》，第44卷，第1198、1199页，台北，新兴书局，1969年影印宋刻本。

③ (唐) 欧阳询《艺文类聚》，第44卷，第1202、1203页，台北，新兴书局，1969年影印宋刻本。

鸿勋《与阳休之书》：

吾比以家贫亲老，时还故郡，在本县之西界，有雕山焉。其处闲远，水石清丽，高岩四匝，良田数顷……即石成基，凭林起栋。萝生映宇，泉流绕阶，月松风草，缘庭绮合；日华云实，傍沼星罗，檐下流烟，共霄气而舒卷；园中桃李，杂椿柏而葱蒨。时一褰裳涉涧，负杖登峰，心悠悠以孤上，身飘飘而将逝，杳然不复自知在天地间矣。若此者久之，乃还所住。孤坐危石，抚琴对水，独咏山阿，举酒望月，听风声以兴思，闻鹤唳以动怀。企庄生之逍遥，慕尚子之清旷。[1]

梁简文帝《秀林山铭》：

长林万顷，伟木千寻。竹里看博，松间听琴；捐氛荡累，散赏娱襟。[2]

“抚琴对水”、“松间听琴”都是说自然环境与琴乐弹奏之间的契合。自然与艺术同时给人以情感的升华、精神的解放。琴乐艺术中亦渗透了山水之情，如王珣《琴赞》曰：

穆穆和琴，至至愔愔，如彼清风，泠焉经林。[3]

梁沈约《宋书》记载：

太祖赐以（萧思话）弓琴，手敕曰：“丈人顷何所作？事务之暇，故以琴书为娱耳，所得不曰义邪！眷想常不忘情，想亦同之。前得此琴，云是旧物，亦有名京邑，今以相借。因是戴颙意于弹抚，响韵殊胜，直尔嘉也。并往桑弓一张，材理乃快，先所常用，

①（清）严可均辑《全北齐文》，第2卷，第3836页，北京，中华书局，1958。

②（清）严可均辑《全梁文》，第13卷，第3025页，北京，中华书局，1958。

③（清）严可均辑《全晋文》，第20卷，第1567页，北京，中华书局，1958。

既久废射，又多病，略不能制之，便成老公，令人叹息。良材美器，宜在尽用之地，丈人真无所与让也。”……尝从太祖登钟山北岭，中道有盘石清泉，上使于石上弹琴，因赐以银钟酒，谓曰：“相赏有松石间意。”[①]

“如彼清风”，“有松石间意”表明琴乐艺术中所展现的形象意境充满了山林间清秀澹雅的审美情趣。隐逸风尚下，随着对山水审美的普遍认同，自然的题材、自然的精神丰富了这一时期的琴乐创作，山水情怀成为琴乐琴歌表现的对象，如《三峡流泉》，《乐府诗集》卷六十引《琴集》：“《三峡流泉》，晋阮咸所作也”；又《风入松歌》，《琴集》：“《风入松》，晋嵇康所作也。”[②]这些都是以自然风景作为琴乐的名称和主题。

琴歌以山水为美的对象，自觉地追寻山水中美的意境和神情风貌。自然与人之间有着同一性，自然万物是人的朋友。如梁代江洪琴曲歌辞《渌水曲》：

潺湲复皎洁，轻鲜自可悦。横使有情禽，照影遂孤绝。[③]

渌水潺湲光润而皎洁，“自可悦”表明大自然轻盈而新鲜的物态令人欢欣雀跃。“情禽”表明人与物之间生发了相互的审美感应、感发，人有情，物亦有情。“照影遂孤绝”则表明形单影只的禽鸟物象，此恰好与孤芳自赏、顾影自怜的心情相同。自然物象的表现是人情感的表现，是人的审美体验和生命体验，山水情景与人之间的会面是自然的、自由的。体味到物态的生动美妙，是审美层次的自觉。体悟到人与自然为一体，则是哲学层次的自觉。

第三，隐士性格与山水琴乐意象。山林中清幽的环境陶冶了隐士的审美情趣，琴乐中的山水意境表现了隐士的审美情趣。隐士们发现了

---

① 梁沈约等《宋书》，第78卷，第2013、2014页，北京，中华书局，1974。

②《乐府诗集》，第60卷，第876页，北京，中华书局，1979。按：《琴集》，即《琴集历头拍簿》，《新唐书·艺文志》、《旧唐书·经藉志》等著录，多叙乐府旧题，属于解题性质。

③《乐府诗集》，第59卷，第857页，北京，中华书局，1979。

自然的美，正是观赏山水、吟咏林壑、临川挥弦等艺术活动使得绘画、书法、诗歌、音乐等不同艺术门类中出现了对山水审美的普遍认同，加之隐者大多具有艺术家独特的艺术思维和艺术才能，把隐逸和这些艺术形式相联系，这一时期的艺术大多旨在记录山川之美、抒发对自然的体验。《南史·隐逸传》中关于宗炳的记载很具有典型意义：

> （宗）少文妙善琴书图画，精于言理，每游山水，往辄忘归。……好山水，爱远游，西陟荆、巫，南登衡岳，因结宇衡山，欲怀尚平之志。有疾还江陵，叹曰："老疾俱至，名山恐难遍睹，唯澄怀观道，卧以游之。"凡所游履，皆图之于室，谓之"抚琴动操，欲令众山皆响"。①

宗炳把所游历的山水景观用绘画艺术表现出来，并与琴乐艺术相通融，说"抚琴动操，欲令众山皆响"。据此，许健在《琴史初编》中认为宗炳的琴乐演奏很富于想象，琴声画意已经融为一体。他演奏的琴曲题材一定会涉及山水景色，这也和当时盛行山水诗的风气是互相吻合的。现存琴曲中这类题材不少，当与这一时期的文人风尚有关。②这种推论是有一定道理的。从艺术思维的角度来说，"澄怀观道"即是在虚静的审美心态中通过想象力创构的艺术意境，艺术家通过绘画、音乐等艺术形式表现出来，并有着可游可居的形貌，有着可亲可近的神情。

山水形象与艺术意境是相融通的，宗炳在其《画山水序》中进一步谈到艺术创作中突破有限的物象，追求玄妙的山水境界：

> 于是闲居理气，拂觞鸣琴。披图幽对，坐究四荒。不违天励之丛，独应无人之野。峰岫峣嶷，云林森眇，圣贤映于绝代，万趣融其神思，余复何为哉，畅神而已。神之所畅，孰有先焉。③

"峰岫峣嶷，云林森渺"即是山水的形象，"万趣融其神思"即指在审

---

①（唐）李延寿《南史》，第75卷，第1860、1861页，北京，中华书局，1975。

② 许健《琴史初编》，第41页，北京，人民音乐出版社，1982。

③（唐）张彦远《历代名画记》，第6卷，见《画史丛书》，第79页，上海，上海人民美术出版社，1963。

美观照中，主体主观的生命情调与自然山水交融互渗形成无尽的艺术意境。无论绘画还是诗歌、音乐等形式都注重于山水形象和意境的展示。这一审美观念的革新在于隐者有着山林隐逸的生活实践又具备艺术表现的才能，所以能产生真正的山水审美。宋代郭熙《林泉高致·山川训》就绘画艺术提出："身即山川而取之，则山水之意度见矣。"[①]所谓"身即山川"即是直接面对自然山水，"山水之意度"即是山水的审美形象。可见山林隐逸对艺术审美的重要意义。绘画艺术如此，琴乐艺术也是如此。

与山水诗、山水画等其他艺术形式相比，琴乐艺术境界的显现并不是纯客观地机械地描摹自然，由于声音流动的形式不同于山水画中色彩、线条的直观描摹，也不同于诗歌中词汇、音韵的形象再现，它更多地依靠听者胸臆的创构。琴乐用其流动的旋律和时空优势展现立体的山水情景。音乐中生生的节奏是山水境界由"写实"到"传神"臻至"妙悟"的艺术媒介，它用音乐的韵律展现艺术的形象，谱写出生动气韵、山水神情，引发听者无尽的艺术想象，以声音为艺术形式创构心灵感悟中意境，音乐与诗境达到和谐统一。它是时间的艺术，是听觉的艺术，因此，在审美接受过程中最具特色的便是音声情景交融的艺术魅力和由此引起的听者独特的情感体验，这在琴乐与诗歌艺术中是一个非常值得注意的现象，即使在古乐不存的现实情况下，我们仍然能在歌诗中看到音乐中最真实的艺术本质。

从诗歌中看到音乐的内容。如魏晋之时有名的琴乐：《三峡流泉歌》，《乐府诗集》卷六十，引《琴集》："《三峡流泉》，晋阮咸所作也"；[②]又，《风入松歌》，《琴集》："《风入松》，晋嵇康所作也。"[③]虽然这些琴乐在当时的音声风貌我们无从知晓，但是，在以后流传的诗歌中可以看到其音乐形象。如《乐府诗集》收录李季兰琴曲歌辞《三峡流泉歌》：

妾家本住巫山云，巫山流水常自闻。玉琴弹出转寥夐，直似

---

① 宋郭熙《林泉高致》，见于《历代论画名著汇编》，北京，文物出版社，1982。

②《乐府诗集》，第60卷，第876页，北京，中华书局，1979。

③《乐府诗集》，第60卷，第876页，北京，中华书局，1979。

当时梦中听。三峡流泉几千里，一时流入深闺里。巨石奔崖指下生，飞波走浪弦中起。初疑喷涌含雷风，又似呜咽流不通。回湍曲濑势将尽，时复滴沥平沙中。忆昔阮公为此曲，能使仲容听不足。一弹既罢复一弹，愿似流泉镇相续。①

“巨石奔崖指下生，飞波走浪弦中起”。即是说由琴乐演奏所表现山峡流水等艺术意境，“巨石奔崖”、“飞波走浪”都不是眼睛看到的自然现象，而是由听到的音声旋律在心境中产生的艺术意境。又僧皎然琴曲歌辞《风入松歌》：

西岭松声落日秋，千枝万叶风飕飗。美人援琴弄成曲，写得松间声断续。声断续，清我魂，流波坏陵安足论。美人夜坐月明里，含少商兮照清徵。风何凄兮飘飕，搅寒松兮又夜起。夜未央，曲何长，金徽更促声泱泱。何人此时不得意，意苦弦悲闻客堂。②

“含少商兮照清徵”、“金徽更促声泱泱”等都是指琴乐表现力，“风何凄兮飘飕，搅寒松兮又夜起”即是写风动寒松、木叶飘飕的艺术情境，是琴乐主要表现的主题，合题名“风入松”之意。“写得松间声断续”，唐人把琴乐演奏称之为“写”，琴曲歌辞的体式与琴曲乐章的结构很可能有着一致性，此诗以句式错落的歌行体展现了琴乐《风入松》的表演情境和音声效果。

三、结论

魏晋之际表现自然山水的作品如山水诗、田园诗、山水画以及山水游记顿然发展起来。在案头作品以外，以山水为主题的琴乐的兴盛亦是文艺创作的新气象。琴乐中山水审美的形成与这一时期的隐逸风尚有着密切的关联。隐逸、山水、琴乐成为士人艺术生活的重要内容。对自然风物之美的发现与对山水琴乐的审美认同存在着内在一致性。隐士以经营山水艺术为必备修养，与自然相亲相近，山水审美在实践中成为人们竞相激赏的时尚。琴乐艺术注重表现对山水之美的领悟和体验，以

①《乐府诗集》，第60卷，第876页，北京，中华书局，1979。
②《乐府诗集》，第60卷，第876页，北京，中华书局，1979。

山水审美为主题的琴乐不断发展、成熟，最终定型，琴乐意象呈现出自然、清幽、明秀的格调。

作者简介：周仕慧，1980年生，女，湖南益阳人，西北农林科技大学人文学院副教授，硕士研究生导师，主要从事乐府诗研究。

曹植乐府之“乖调”探微

◇ 李成林

（西宁，青海师范大学人文学院，710062）

提要：曹植的诗歌创作在很大程度上超越了音乐的束缚，从诗乐合一的状态中解放了出来，从而大大推动了乐府诗的文人化改造进程。多种因素的叠加，造成曹植乐府只有极少一部分合于当时之乐。诗乐分离，对曹植乐府诗得以在修辞、声律和经营意象等方面自由驰骋发挥，并给后世文学发展带来深远影响。

关键词：曹植　乐府　诗乐分离　修辞　声律

关于曹植在文学史上的贡献和地位代不乏陈，但对他乐府诗之“乖调”，以及由此带来的诗歌创作本身的变化似未给予足够重视。实际上，曹植诗乐分离一举对乐府诗的成长及其创作活动由民间转向文人的换质过程，具有里程碑式的意义。

一、曹植乐府诗乐合成情况考察

曹植今存诗九十余首，其中乐府诗几占一半。《文心雕龙·乐府》云：“子建、士衡，咸有佳篇，并无诏伶人，故事谢丝管。俗称乖调，盖未思也。”[①]乖，《说文解字》释为“戾也”，以“戾”训“乖”，含违背、不合的意思。“乖”、“戾”二字连用也作“不合”解，《后汉书·范升传》：“各有所执，乖戾纷争。”但刘勰此处显然对当时人批评曹植、陆机乐府诗“乖调”流露了不满，责其“未思”。看来，“乖调”一词并未真正抓住曹植、陆机乐府诗的特点，“乖调”毕竟只是乖离乐调，尚未言及分离。而刘勰明确指出，曹植、陆机的乐府诗已经“无诏伶人”、“事谢丝管”——即脱离音乐了。清冯班《钝吟杂录·古今乐府论》云：

---

① 詹锳《〈文心雕龙〉义证》，第259、260页，上海，上海古籍出版社，1989。

“文士所造乐府，如陈思王、陆士衡，于时谓之‘乖调’。刘彦和以为‘无诏伶人，故事谢丝管’，则是文人乐府，亦有不谐钟吕，直自为诗者也。”在汉末文学开始觉醒的大环境里，曹植的诗歌创作虽未能完全跳出曹操开创的拟乐府风气，但他的大部分乐府诗却超越了音乐的束缚，从诗乐合一的状态中解放出来了。此举于文人乐府诗之发展确是重大突破，意义非凡。从《诗经》奠定的诗乐一体的诗歌存在方式延续到汉乐府，却从建安时代走上诗乐分离、各自发展的道路，这就为诗作为独立文本的创作争得了更广的生存和发展空间，从而大大推动了乐府诗的文人化改造进程。

那么，曹植乐府诗到底有几首合乐呢？考察《乐府诗集》所收曹植乐府诗计三十三题四十三首，分别列于《相和歌辞》、《舞曲歌辞》和《杂曲歌辞》。据沈约《宋书·乐志》载，这些诗篇中，合乐可歌的仅有《野田黄雀行》、《明月》、《鼙舞歌》五篇，数量很少，余皆“事谢丝管”，纯用己韵，诗乐分离，虽名“乐府”，却与徒诗无别。而要再仔细推敲，我们发现，邺下文人集团中，具备诗成合乐条件和特权的似乎只限于王室成员，而以曹操为主。汉末动乱，众乐沦陷，曹操曾大力主持恢复和重建音乐系统，[①]这一过程中，作诗配乐的特权也被以他为核心的王室掌握。所以《三国志·魏书·武帝纪》裴松之注引《魏书》记载他“登高必赋，及造新诗，被之管弦，皆成乐章”，但这样的待遇即使曹丕、曹植大概也不容易得到，史书中关于他们作诗合乐的记载很少。所以，观丕、植兄弟于曹操在世时的文学创作情况，俱赋多诗少，而这有限的少量诗篇中乐府诗更是寥寥无几。曹丕、曹植二人的乐府诗大部分都作于后期即曹操殁后，只不过此时的曹丕拥帝王之尊，所作乐府诗能让伶人合乐，曹植则辗转播迁，困顿不堪，其乐府诗已无涉管弦。另外，建安七子在邺下也是十分活跃的文学创作群体，但他们的诗作中乐府诗更是少之又少。[②]这虽然与作品的流传散佚有关，但就他们现存诗歌中乐府与非乐府的比例看，不难推测他们在邺下时期实不具备作诗后配以音乐的权力和资格，故诗中相应地缺少乐府类。当然，也有被授

---

① 见下文所引《晋书·乐志》记载。

② 据有学者统计，建安七子今存文学作品中，“《乐府诗集》与《建安七子集》中俱被确认为乐府诗者，只有王粲的《从军诗五首》与《俞儿舞歌四首》”，见王辉斌《三曹雅好乐府的原因及其情结述论》，《乐府学》第二辑，第190页，北京，学苑出版社，2007。

权作乐府诗的，这都是出于一定的政治或宗庙祭祀等目的，如王粲之作《俞儿舞歌》。所以说，曹植于曹操在世时未能诗成配乐，那么曹操去世后就更无配乐的条件了，这一点下文将论及。同时，注意到《宋书·乐志》所记曹植乐府《野田黄雀行》、《明月》皆为晋乐所奏，并未合于魏时音乐。所以笔者认为，曹植的乐府诗中，应该只有《鼙舞歌》五篇在当时合过乐。

二、诗乐分离的原因分析

曹植的其他诗作均“事谢丝管”，脱离音乐，其中有很多原因：

首先，诗在文字本身具有的音乐性以及汉末诗、乐各自独立为二者的脱离提供了可能。

汉语音节音调的高低舛错、丰富多变使得诗本身就是一种音乐性言说，不同音节的拼凑、组合在文字本身会呈现出不同的朗读和欣赏效果——即其自身的音乐性。《诗经》中的《蒹葭》、《东山》等一大批诗歌，由于乐章沦亡，其存在状态早已从合乐演唱转向沉默的文字组合了。但即使在今天的我们，每每朗诵这些两千多年前的诗篇，“蒹葭苍苍，白露为霜。所谓伊人，在水一方。……”单从其文字上，不也是能让我们强烈地感觉到一种和谐悦耳的音乐美吗？即便不顾及诗意，它也能带给我们一种完全由文字排列调和的音乐性所衍生的美感。这种音乐性作为一种潜在的“能量”，为诗的最终脱离音乐在声音层面奠定了基础。

另外，汉末动乱中乐章大量亡佚、伎工四散流落，两汉建立起来的音乐文化遭到极大破坏。曹操对此曾予以重建，《晋书·乐志》云：“汉自东京大乱，绝无金石之乐，众乐亡缺，不可复知。及魏武平荆州，获汉雅乐郎河南杜夔，能识旧法，以为军谋祭酒，使创定雅乐。时又有散骑侍郎邓静、尹商善训雅乐，歌师尹胡能歌宗庙郊祀之曲，舞师冯肃、服养晓知先代诸舞，夔悉总领之。”这样恢复和建立起来的乐府机构已完全被王室控制，其功能除了为曹操的政治、军事及庙堂祭祀等服务外，就是为文人所作乐府诗配乐演唱了。其性质和作用跟汉乐府基本一致。所不同的是，这是一种“及造新诗”再“被之管弦”的音乐系统，亦即，诗即歌词的创作在先，然后由伶人为之配乐演唱。歌词跟乐谱已经相对独立。它是一种新的诗乐组合模式，诗辞之于音乐，有合有

不合，可合可不合。

所以，诗、乐二元客观上的各自独立，加上文字本身具有的音乐效应，就为诗能最终脱离音乐、二者各成系统奠定了可能性。

其次，曹植的大部分乐府诗是他在后期创作的，根本不具备诗成合乐的条件。

学术界一般将曹植的文学创作以曹操去世为界分为前、后两个时期。前期的乐府配乐实际上只限于曹操本人，曹植虽为王室成员，但也未曾得到让乐工为自己的诗作配乐的待遇。曹操去世以后，曹丕继承王位，进而以魏代汉，作诗配乐的特权自然落到曹丕手里，曹植始终未得成诗合乐的条件。而曹植在后期备受煎熬和压制，不断辗转流徙的封迁生涯中，他更无力以乐配诗了。他在《转封东阿王谢表》、《迁都赋序》等文章中痛陈他屡被迁封、居无定所的境况："连遇瘠土，衣食不继"，"桑田无业，左右贫穷，食裁糊口，形有裸露"，[①]温饱尚且成了问题，再加上监国使者的严密监视和百般刁难，他如何还能让所作之诗被之管弦呢?

这中间有一事甚堪注意：《鼙舞歌》五篇[②]创作前夕，文帝曾对曹植特"许以箫管之乐，荣以田游之嬉"（曹植《谢鼓吹表》）。[③]《谢鼓吹表》残缺太甚，仅遗数句，无法窥知当时事实，但有一点可以肯定：曹植五篇《鼙舞歌》的创作必是经过文帝特许，或者是赖文帝赐予乐工、乐器，具备以乐配诗的条件下完成的。这个判断只消证以本诗内容便能得到证实：五篇诗作或"铺叙出京盛况"，或"申述己之孝思"，或"歌颂时合年丰"，或"期望获得曹丕的宽宥"，或"叙述校阅军士盛况"，[④]与这之前、之后的其他诗作无论在内容还是风格上都有很大不同。这不正说明他在其余时间创作的诗歌无力或无法配乐吗?

再次，诗的功能发生改变——阅读、记录，而非歌唱。

后期的曹植备受监视和迫害，幽静独处，生活孤苦。《三国志·魏

---

① 赵幼文《曹植集校注》，第 390、392 页，北京，人民文学出版社，1984。

② 张可礼先生认为这五篇诗作于不同时期，见《三曹年谱》。但笔者以为，诗序既已明言"依前曲，改作新歌五篇"，且五篇诗作内容相近，风格一致，应该是同时完成的，至少其写定是在同一时期。而且我们可进一步推断，这五篇诗歌的创作大概与曹丕黄初六年东征时"还过雍丘，幸植宫"（《三国志·魏书·曹植传》）有关，并且就是作好以后演唱给曹丕看的。

③ 赵幼文《曹植集校注》，第 322 页，北京，人民文学出版社，1984

④ 赵幼文评语，分别对应于《圣皇篇》、《灵芝篇》、《大魏篇》、《精微篇》、《孟冬篇》，见《曹植集校注》，第 323—337 页，北京，人民文学出版社，1984。

书·武文世王公传》注引《袁子》记载："魏兴，……于是封建侯王，皆使寄地，空名而无其实。王国使有老兵百余人，以卫其国。……虽有王侯之号，而乃侪为匹夫。悬隔千里之外，无朝聘之仪，邻国无会同之制。诸侯游猎不得过三十里，又为设防辅监国之官以伺察之。王侯皆思为布衣而不可得。"①而曹植因为有过与曹丕争夺王位继承权的经历，他所遭受的迫害当然更为严峻，这种状态在曹睿上台后也未能改善。曹植《求通亲亲表》说："人道绝绪，禁锢明时。……婚媾不通，兄弟乖绝，吉凶之问塞，庆吊之礼言废。恩纪之违，甚于路人，隔阂之异，殊于吴越"，"每四节之会，块然独处，左右唯仆隶，所对惟妻子，高谈无所与陈，发义无所与展"，②迥异于前期交游乐处的贵公子生活。相应的，他的诗作中再也不可能出现《斗鸡》、《公宴》之类篇章，诗歌创作由酬答相赠转向自我陈情，成为个人心路历程的记录了。这时的诗已成为一种沉默的言说，一种作为文字的独立存在，失去了歌以娱情的功能，主要供吟诵以宣泄情感而非闻听以品赏。所以，没有了听众，诗的配乐演唱便毫无意义了，也便没有了辞乐合一的必要。

最后，曹植"八斗之才"使他能挣脱音乐束缚而自由驰骋于诗苑。

曹植天分很高，自幼熟读诗书百家，于文章之写作自然能得心应手，年十岁便以能属文名享当时。南朝谢灵运对他更是称赏有加，有"才高八斗"之美誉。而曹植性格中也有"不自雕励，饮酒不节"，③适性而为的一面，在日后不具备以乐配诗条件的情况下，他便能适时挣脱音乐束缚而独辟蹊径，尽展诗才，在诗的创作上取得突出成就。关于这点，前贤时彦已多阐述。

三、诗乐分离对诗歌创作的影响和意义

叶嘉莹先生说，在中古文学觉醒的时代，"曹植的觉醒，表现在他对中国语言文字特色的反省和把握上"。④曹植作诗挣脱音乐束缚，开始着意于炼字造句，自觉地把观察事物、体验情感与选择辞藻、精心修辞相结合。就诗乐离合来看，我认为曹植"对中国语言文字特色的反省

---

①《三国志》，第20卷，第591、592页，北京，中华书局，1971。

② 赵幼文《曹植集校注》，第436、437页，北京，人民文学出版社，1984。

③《三国志·魏书·曹植传》，第19卷，第557页，北京，中华书局，1959。

④ 叶嘉莹《汉魏六朝诗讲录》，第203页，石家庄，河北教育出版社，1997。

和把握”主要体现在他作诗着意炼字、始重声律和经营意象等方面。对此前人虽有相关论述，但缺乏诗乐离合角度的探析。

其一，着意炼字。

当曲调与歌辞即诗相对独立存在时，二者的结合都需要在一定程度上改变自身以适应对方。《文心雕龙·乐府》云：“凡乐辞曰诗，咏声曰歌，声来被辞，辞繁难节。”[①]则我们亦可推而反之——“辞简易协”。的确，简朴的歌辞更易协声，也更能给人联想和回味的余地。曹操、曹丕的乐府诗语言通俗质朴，明白自然，不加雕饰，曹丕诗甚至被钟嵘讥为“百余篇率皆鄙直如俚语”（《诗品》），与它们跟汉乐府民歌保持了性质的一致——作为配乐演唱的歌辞不无关系。因为曹操、曹丕的乐府诗，在当时实质上就是一首首动听的歌曲，而作为歌曲，在审美上起主导作用的是曲调本身，歌辞的语言技巧、意义等，都只是起配合作用，创作的过程中受着“辞繁难节”的限制。所以，当我们从音乐的角度去观照曹操、曹丕二人的乐府诗，便会有意想不到的审美效果，正如王夫之所说：“孟德乐府固卓荦惊人，而意抱渊永，动人以声不以言”，“读子桓乐府，即如引人于张乐之野，冷风善月，人世陵嚣之气，淘汰俱尽。古人所贵于乐者，将无在此？”[②]

晋张华《王公上寿酒食举乐歌诗表》云：“魏《上寿食举》诗及汉世所施用，其文句长短不齐，未皆合古。盖以依咏弦节，本有因循，而识乐知音，足以制声，度曲法用，率非凡近所能改。二代三京，袭而不变，虽诗章词异，兴废随时，至其韵逗曲折，皆系于旧，有由然也。”[③]这表明乐府所制曲调在流传过程中逐渐趋于固定，采诗入乐时，须适当改变诗辞以适应音乐。这样的增损于诗而言是为配乐而为，但它对诗意的宰割、破坏也是十分明显，观曹植《七哀诗》原辞与晋乐所奏《楚调·怨诗行·明月篇》，后者无论在诗的情境、写作手法，还是遣词、修辞上，较前者变动之大，几于面目全非了。[④]曹植说过：“左延

---

① 詹锳《〈文心雕龙〉义证》，第257页，上海，上海，古籍出版社，1989。

② 清王夫之《船山全书·十四》之《古诗评选》，第500页，长沙，岳麓书社，1996。

③ 清严可均辑《全晋文》，第58卷，第1790页，北京，中华书局，1958。

④ 详见宋郭茂倩《乐府诗集》，第41卷，第610—611页，北京，中华书局，1979。

年闲于增损古辞，多者则宜减之，明贵约也。”[1]这表明曹植是深于此道的。他的乐府诗只系宜旧题（或自拟新题）而不合于乐者，与语言的高度凝练、难于增损有很大关系。范文澜先生在注解《文心雕龙·乐府》“子建、士衡，咸有佳篇，并无诏伶人，故事谢丝管”时说：“将以乐音有定，以诗入乐，需加增损，伶人畏难，故虽有佳篇，而事谢丝管欤？”[2]观诸曹植诗作，此言信然。当然，这种情况只能针对他前期的文学活动而言，因为这个时期起码存在作诗合乐的条件，而其后期生活愁苦，遑论乐以配诗了。据张可礼《三曹年谱》，曹植前期所作诗歌中，以乐府系题的只有《泰山梁甫行》、《当欲游南山行》，[3]二诗均不见录于《宋书·乐志》，说明它们未曾合乐。《当欲游南山行》诗云：

> 东海广且深，由卑下百川。五岳虽高大，不逆垢与尘。良木不十围，洪条无所因。长者能博爱，天下寄其身。大匠无弃材，船车用不均。锥刀各异能，何所独却前。嘉善而矜愚，大圣亦同然。仁者各寿考，四座咸万年。[4]

此诗“当是望丕能博爱人才，容纳丁仪等，疑与《赠丁仪》作于同时”，[5]所以用辞审慎，以伶人之才识，何能增之损之？

所以说，由于采诗入乐时存在“辞繁难节”的障碍，使得曹植诗作难于施诸增损以被之音声；而反过来说，正因为曹植作诗摆脱了音乐的束缚，所以他能尽情施展自己驾驭、驱使语言的技巧和才能，诗篇“骨气奇高，辞采华茂”（钟嵘评语），“捶字坚而难移，结响凝而不滞”。[6]与汉乐府民歌及曹操、曹丕诸乐府诗相比较，在语言的锤炼和运用上前进了一大步。

其二，始重声律。

从《诗》、《骚》到汉乐府以至汉末文人诗，对诗歌文字音乐美的追求始终存在，但总体来看，其表现往往比较单一，重在句末押韵，以

---

①《文心雕龙·乐府》所引，但此语今不可考。参考刘勰著、詹锳义证《〈文心雕龙〉》第257页，上海，上海古籍出版社，1989。

② 范文澜《文心雕龙注》，第116页，北京，人民文学出版社，1958。

③ 赵幼文《曹植集校注》疑此诗作于曹睿时期，今不从。

④ 赵幼文《著植集校注》，第424页，北京，人民文学出版社，1984。

⑤ 张可礼《三曹年谱》，第161页，济南，齐鲁书社，1983。

⑥ 詹锳《〈文心雕龙〉义证》，第1054页，上海，上海，古籍出版社，1989。

及为着这样的押韵而对其中的个别字句作适当的调整，但这一切，其实也还是为合乐演唱的需要，为求得辞与曲的和谐交融。而汉语音节本身的音调高低使得诗即使独立于曲调，也能通过不同音节的排列、组合以获得和谐的音乐美感。四声的发现及声律规则的确立为汉语诗的音乐美正式框定了严格的规范，但这已经是南朝齐梁时代的事了。朱光潜先生指出："词调并立以前，诗的音乐在调上见出；词既离调以后，诗的音乐要在文字本身见出。音律的目的就是要在词的文字本身见出诗的音乐。"[①]这虽然是他在论述齐梁诗体时说的，但用来考察曹植诗作，也是再恰当不过了。

在曹植的乐府诗作里，我们能找到很多音以节文、讲求声律的痕迹，出现这种现象的主要原因之一便是他的诗作已脱离音乐，只能从诗的文字本身寻求音乐美，亦即：追求诗在语音层面的自觉。只有做到这样，才标志着诗的真正独立。当然，曹植的杰出诗才以及他对音乐的爱好和熟谙[②]也是必要条件。只不过当诗与乐分离后，讲求声律便显得更为迫切而使得诗人不得不刻意为之了：

万里不足步，轻举陵太虚。——《仙人篇》[③]

乘风忽登举，仿佛见众仙。——《升天行》[④]

散箧造新衣，裁缝纨与素。——《浮萍篇》[⑤]

行仁章以瑞，变故诫骄盈。——《惟汉行》[⑥]

驾言登五岳，然后小陵丘。——《虾䱇篇》[⑦]

东西经七陌，南北越九阡……自谓终天路，忽然下沉泉。——《吁嗟篇》[⑧]

---

① 朱光潜《诗论》，第167页，桂林，广西师范大学出版社，2004。

② 释道世《法苑珠林》载："（曹）植每读佛经，辄流连嗟翫，以为至道之宗极也，遂制转　七声升降曲折之响。……尝游鱼山，忽闻空中梵天之响，清雅哀婉，其声动心……（植）乃摹其声节，写为梵呗，撰文制音，传为后世。梵声显世，始于此焉。"（《四部丛刊·法苑珠林》卷四十九，上海书店1989年3月影印）他能"撰文制音"，足见音乐才能之高。

③ 赵幼文《曹植集校注》，第263页，北京，人民文学出版社，1984。

④ 赵幼文《曹植集校注》，第266页，北京，人民文学出版社，1984。

⑤ 赵幼文《曹植集校注》，第311、312页，北京，人民文学出版社，1984。

⑥ 赵幼文《曹植集校注》，第364页，北京，人民文学出版社，1984。

⑦ 赵幼文《曹植集校注》，第381页，北京，人民文学出版社，1984。

⑧ 赵幼文《曹植集校注》，第382页，北京，人民文学出版社，1984。

柔条纷冉冉，落叶何翩翩。攘袖见素手，皓腕约金环。——《美女篇》[①]

上述诗句都引自曹植不同时期所作乐府诗，皆错落有致，音韵流转，和谐舒婉，有很强的音乐性。正如陈祚明所说："陈思王诗如大成合乐，八音繁会，玉振金声……循声赴节，既谐以和。"[②]

诚然，我们不能要求生活于汉末的曹植写出直如后世格律诗那样律调偶协的诗句，但像"我心何踊跃，思欲攀云追"（《苦思行》）、"顾盼遗光彩，长啸气若兰"（《美女篇》）这样的诗句，平仄已经是相当工整了。沈约在《宋书·谢灵运传论》中就指出："子建函京之作，仲宣灞岸之篇，……并直举胸情，正以音律调韵，取高前式。"[③]曹植的乐府诗中有这么多明显是琢磨出来的、格律相对严整的诗句绝非偶然，这正是他作诗脱离音乐而又从诗句本身寻求音乐美的表征和结果，对后世文人探寻声律、走上格律诗的创作道路影响非常深远。

其三，经营意象。

曹植的乐府诗既已脱离音乐而成为文人案头之制，在着意炼字、讲求声律之外，注重经营意象也是其诗歌创作的重要特征之一。曹植诗歌中除了论者已多注意的飞鸟意象的穿翔，"风"这一意象的反复使用也很值得探讨。汉末文人诗的代表作《古诗十九首》中已有"悲风"、"回风"等风的意象，但数量相当少，而且这组诗概非一人之作，不便比较。只是从中可以明显看出它对曹植诗的影响。就《乐府诗集》著录的三曹诗而言，曹植诗 43 首，用到"风"意象的有 16 首，达 19 次。这与曹操、曹丕的乐府诗形成极为鲜明的对照：曹操 21 首诗写到"风"的仅有 6 首；而曹丕乐府诗总数跟有"风"字的诗比例仅为 21∶5。[④]并且曹操、曹丕诗之用"风"的意象就如同"飞鸟"意象在当时文人诗文中的普遍运用一样，是环境使然，并非特别注重于此。而曹植明显是在他的诗文中有意经营"风"的意象，他以自己丰富的情思和多变的运用

① 赵幼文《曹植集校注》，第 384 页，北京，人民文学出版社，1984。

② 陈祚明《采菽堂古诗选》，第 6 卷，第 155 页，上海，上海古籍出版社，2008。

③《宋书》，第 67 卷，第 1779 页，北京，中华书局，1974。

④ 此处未采用逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》进行统计，是因为逯《诗》著录的很多诗篇仅馀残句，不利于进行汇总和比较。

手法赋予“风”以十分深刻而宽广的内涵：

高树多悲风，海水扬其波。——《野田黄雀行》[①]
乘风忽登举，仿佛见众仙。——《升天行》其一[②]
悲风来入帷，泪下如垂露。——《浮萍篇》[③]
愿为西南风，长逝入君怀。——《七哀》[④]
卒遇回风起，吹我入云间。——《吁嗟篇》[⑤]
人居一世间，忽若风吹尘。——《薤露行》[⑥]
惊风飘白日，光景驰西流。——《箜篌引》[⑦]

上述诗句皆仅出于曹植乐府诗。如果从都是文人诗的角度混同他的其他诗篇（如《赠王粲》、《赠徐干》、《离友》、《侍太子坐》、《杂诗》等）而对其中的“风”作一汇总，那么就完全成了一个“风”的世界：“清风”、“凉风”、“冰风”、“朔风”、“高风”、“秋风”、“长风”、“流风”、“流飔”、“惊飚”、“回飙”……还有很多不加修饰的“风”，林林总总，各具神韵。曹植诗中这么多势态各异的“风”，足与庄子、宋玉笔下的“风”相媲美，甚至有过之而无不及，[⑧]不禁使我们大为叹赏。“风”意象的留意经营不仅使诗意飞动飘逸，而且非常利于诗境的创设，使诗句、诗篇以至读者都置于“风”的包围之中而随之上下翻飞了……所以，从某种意义上，我们不妨可以说，中国古代文人诗意境的创造滥觞于楚辞，而始成于陈思。

更可注意的是，曹植笔下的“风”多为“悲风”、“惊风”、“凉风”、“冰风”、“回风”等，色调暗晦，情境萧条，一如他在重重迫害和重压之下惨淡不安的心境；而这些意象又往往配以“白日”、“高台”、“高树”等鲜明宏大的景象，明暗搭配，衬托分明，层次感强，读之起

---

① 赵幼文《曹植集校注》，第 206 页，北京，人民文学出版社，1984。
② 赵幼文《曹植集校注》，第 266 页，北京，人民文学出版社，1984。
③ 赵幼文《曹植集校注》，第 311 页，北京，人民文学出版社，1984。
④ 赵幼文《曹植集校注》，第 313 页，北京，人民文学出版社，1984。
⑤ 赵幼文《曹植集校注》，第 382 页，北京，人民文学出版社，1984。
⑥ 赵幼文《曹植集校注》，第 433 页，北京，人民文学出版社，1984。
⑦ 赵幼文《曹植集校注》，第 495—460 页，北京，人民文学出版社，1984。
⑧《庄子·内篇·齐物论第二》和宋玉《风赋》中都有大量关于风的描写。

伏抑扬，能让读者真切感受到作家跳动着生命强音的心灵世界，以及壮志难酬的痛苦与矛盾。曹植笔下形韵各具的“风”，和他时而要“迎风”（《赠徐干》）、时而要“驱风”（《仙人篇》）、时而又想“随风”（《浮萍篇》、《美女篇》等）的心理和行动，无不打着他心路历程的烙印，耐人咀嚼，回味悠远……

综上所述，从诗与乐离合的角度反观曹植诗歌创作，我们似能更深刻地理解他对文人诗歌的发展何以有那么大的推动力。王锺陵说：“建安诗歌本有两个源头：一是汉乐府民歌，二是汉末文人古诗。建安诗歌的发展，正是表现了一个受乐府民歌很深影响的状态转向文人化的过程。大略而言，曹操诗是这一过程的开端，七子和曹丕诗是这一过程的发展，曹植诗则是这一过程完成之标志。”[①]这一“完成”之贡献，应该说与他作诗脱离音乐束缚而别开生面关系至密。

① 王锺陵《中国中古诗歌史》，第156页，北京，人民出版社，2005。

论张九龄的乐府诗 *

◇ 雷乔英

（北京，首都师范大学文学院，100089）

提要：开元年间，张九龄继张说之后，以其创作本身和政治地位的双重魅力，对当时的文坛和文学产生了极大的影响，这种影响也包括其乐府诗的功劳。本文通过对张九龄乐府诗的辑录与考辨认为：张九龄乐府表现出特有的清绮、神俊风格，为盛唐乐府诗注入了新的因子，因而也对盛唐之音的形成作出了贡献。

关键词：张九龄　乐府诗　辑录　盛唐之音

身处盛唐初始之际，张九龄在张说之后，以其创作本身和政治地位的双重魅力，对当时的文坛和文学产生了极大影响。前辈学者主要从其与张说的文学交往，其对诗歌风骨的复古等方面探讨了九龄之于当时文坛的意义，[①] 给我们带来很多有益的思考，然对其乐府诗尚无专门的考索和研究。[②] 乐府诗在张九龄文卷中的数量，虽不及张说蔚然大观。但与燕公一样，其以双重身份施予文学的影响，实不能抛开乐府的功劳。本文通过对张九龄乐府诗的辑录与详细考辨认为：张九龄乐府所表现出清绮、神俊的风格，为盛唐乐府诗注入了新的因子，因而也对盛唐之音的形成作出了贡献。

---

* 本文为吴相洲教授主持的教育部人文社会科学重点研究基地重大招标投标项目“乐府诗断代研究”（2008—2010）子项目“盛唐乐府诗研究”（项目编号：07JJD751084）的阶段性成果。

① 参见傅璇琮《唐诗人考略·张九龄》，《文史》，第 8 辑，北京，中华书局，1980。葛晓音《论初盛唐诗歌革新的基本特征》，《中国社会科学》，1985 年第 2 期。刘逸生《张九龄对唐代诗歌的贡献》，《唐代文学论丛》（9），西安，陕西人民出版社，1987。

② 包括像顾建国《张九龄研究》（北京，中华书局，2007）这样的专著，也避而不谈。

关于张九龄的乐府诗，郭茂倩《乐府诗集》所录仅《折杨柳》一首。笔者据《全唐诗》、《文苑英华》、《唐诗品汇》及《张九龄集校注》补录五首，其分别为：《赋得自君之出矣》、《巫山高》、《奉和圣制龙池篇》、《南郊文武出入舒和之乐》、《南郊太尉酌献武舞作凯安之乐》。张九龄六首乐府诗中，前三首分别为横吹曲辞、杂曲歌辞和鼓吹曲辞；后三首为郊庙歌辞。

1.《折杨柳》

张九龄乐府诗在《乐府诗集》中仅录一首，其为“汉横吹曲辞”中的《折杨柳》。《全唐诗》卷 18 亦录作“横吹曲辞”，其辞为：

> 纤纤折杨柳，持此寄情人。一枝何足贵，怜是故园春。
> 迟景那能久，流芳不及新。更愁征戍客，鬓老边城尘。

此诗作年难以确考。何格恩《张曲江诗文事迹编年考》（以下简称《编年考》）道：“景龙间，沈、宋诸人好作乐府诗，此三诗（按：指此诗及《巫山高》、《赋得自君之出矣》）疑为公早年之作。”[①]刘斯翰《曲江集》从之。翻检沈宋全集，乐府诗确是不少，且多为近体。本诗概与沈宋诸诗同为好作之列。观其词采之清丽，情致之深婉，似为公早年之作。

关于《折杨柳》之题，《乐府诗集》题解引注道：

> 《唐书·乐志》曰：“梁乐府有胡吹歌云：‘上马不捉鞭，反拗杨柳枝。下马吹横笛，愁杀行客儿。’此歌辞元出北国，即鼓角横吹曲《折杨柳枝》是也。”《宋书·五行志》曰：“晋太康末，京洛为《折杨柳》之歌，其曲有兵革苦辛之辞。”按古乐府又有《小折杨柳》，相和大曲有《折杨柳行》，清商四曲有《月节折杨柳歌》十三曲，与此不同。[②]

翻检《乐府诗集》，不录《小折杨柳》，而录《折杨柳行》、《月节折杨

① 何格恩《张曲江诗文事迹编年考》，香港，广东文物展览会《广东文物》第 7 卷，1940。以下引本文不再出注。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第 22 卷，第 328 页，北京，中华书局，1979。

柳歌》十三曲。《折杨柳行》的情况比较复杂，其内容既有臣子之规劝讽刺，又有求仙访道之隐逸情怀，还有人生短暂之叹，与“汉横吹曲”及“梁鼓角横吹曲”的《折杨柳》不类。《月节折杨柳歌》十三曲则按月份之序（加闰月则十三），抒发相思之情，缠绵悱恻，不可断绝，与吴声《子夜四时歌》略类。在此组诗中，“折杨柳”既取其相思之意，又兼有声辞的功能。此外，《乐府诗集》“近代曲辞”中还收录有白居易新创的《杨柳枝》，上引解题中未曾提及。尽管白氏之辞主以“杨柳”起兴，咏唱美人及春之美好，却仍挟带了离别惆怅的意味于其中，故后来的拟作多围绕此两点展开。由此可见，“近代曲辞”中的《杨柳枝》虽为新声，但在主题上与古题乐府《折杨柳》仍有着内在的联系。

《折杨柳》本辞为抒“兵革辛苦”之意。但南朝诸作，除了兵革辛苦，还有远游思乡，且较多地掺杂了浮靡柔媚之态，故其主题游移。初唐自卢照邻以来，将主题定格在兵革与相思上，让《折杨柳》俨然成为边塞诗的代名词。其次，唐人在意象选择上，色彩明丽且富于动感，[①]从而在风格上摆脱了南朝的柔靡，更有清新刚健的意味。再次，南朝诸作，由于主题各个不同，故无统一格局。而唐代诸作，[②]大都从闺中少妇与柳枝着笔，让相思之苦、年华之叹等诸多情愫随着少妇的思绪延展至大漠塞北，悲情由小到大，由近及远，形成绵延不绝、浩浩荡荡之势。当然也有佳作如韦承庆者，处处将思妇与征人对举，凸显了思妇的形单影只。

张九龄之作属于唐作的大多数，其将离别相思之悲、年华老去之叹、兵革辛劳之苦三重主题通过少妇的折柳之举一并勾连起来，在春日的场景中，营造出一片凄苦苍凉之声，极富情景性和整体感。这一点，与成熟的唐诗形态有着内在的一致，即是构成某种相思的情境，传递出清新美丽之感。其次，张九龄本辞的独特性，是诗尾独树一帜地以征人的衰老点出从征之苦，从征之久，以及由此而及的妆楼颙望。这一笔，

---

① 如使用：鸟鸣、风花、白花、黄鸟、碧烟、落絮、垂条、花雪、新雨、新花等相对明快的意象替代南朝的短箫、画角、叶密、风轻、暗枝、枝疏、叶碎、星光、枝暗、天岭雪等相对凄冷的意象。

② 如卢照邻、崔湜、欧阳瑾、徐延寿（《乐府诗集》第22卷，第332页误作“余延寿”）、李白、孟郊、翁绶等人所作。

为前六句的南朝风情注入了盛唐气骨，尽管其力量与盛唐顶峰的诗人比起来尚显苍老乏力，[1]但其憔悴里已蕴含了不屈的力量，直接指向盛唐。最后，不管对思妇还是对征人的描写，尽管修辞上仍颇讲究，却出之以自然流畅的笔触，毫无南朝的矫柔与细碎。而此，亦得益于盛唐的气度与从容。

在《乐府诗集》所以之外，张九龄还有五首乐府诗存世，兹据《全唐诗》以及《张九龄集校注》[2]补录如下。

2.《赋得自君之出矣》

自君之出矣，不复理残机。思君如满月，夜夜减清辉。

此诗系年难以确考。如前所引，何格恩《编年考》疑此为公早年之作。从风格之婉约清丽来看，亦复如是。

此外，本诗的归属问题也聚讼纷纭（以下简称“体一”）。此诗另有一体，内容与之稍有差别，其为“自君之出矣，梁尘静不飞。思君如满月，夜夜减容晖”（简称“体二”）。《全唐诗》卷 49 仍系“体一”为张九龄作，卷 25 和卷 773 系“体二”为辛弘智作。[3]但《乐府诗集》卷 69 却系“体二”为李康成作，而把另一首同题诗归为辛弘智作，其为“自君之出矣，弦吹绝无声。思君如百草，撩乱逐春生”（简称“诗三”）。《万首唐人绝句》卷 17 同此。[4]皆误。按：李康成所撰《玉堂后

① 豪放如李白者，就直接“攀条折春色，远寄龙庭前”了。

② 据熊飞校注《张九龄集校注》，北京，中华书局，2008。

③ 此外，《全唐诗》卷 773 还将“自君之出矣，宝镜为谁明。思君如流水，常闻呜咽声。”系为辛弘智所作，但其卷 471 与卷 25 又将此诗归入晚唐雍裕之名下。雍裕之其人，《唐才子传》卷 5 载：“裕之，蜀人。有诗名。贞元后数举进士不第，飘蓬四方。为乐府，极有情致。集一卷，今传。”（傅璇琮主编《唐才子传校笺》，第 5 卷，第 2 册，第 573、574 页，北京，中华书局，1989。）《新唐书 · 艺文志》亦载。如果本诗为辛弘智所作，那么李康成《玉台后集》当载；其次，就本诗的风格来看，与《全唐诗》所收雍裕之诗作风格一致。故，本诗更可能为雍裕之所作。

④ 赵宧光、黄习远编定，刘卓英校点《万首唐人绝句》，第 1 卷，上册，第 15 页，北京，书目文献出版社，1983。

集》，系“体二”为辛弘智作，[①]而康成别有一作[②]，即“诗三”。辛弘智为高宗时国子监祭酒，[③]而李康成与李杜高岑同时，[④]二者相距不远，因此，康成所载较为可信。所以，“体二”当非李康成所为，而是辛弘智之作。辛弘智生卒年不可确考，但既为高宗时国子监祭酒，则约在张九龄之前。至于张九龄之作（体一）与辛弘智之作（体二）同而不同，则不知诗本为二还是一首误作二首，颇难定断。[⑤]不过，唐人常有为字词改动而争著作权的轶事，张鷟《朝野佥载》卷2就记载了一则辛弘智与人争诗之事：

> 国子进士（一作祭酒）辛弘智诗云：“君为河边草，逢春心剩生。妾如堂上镜，得照始分明。”同房学士常定宗为改“始”字为“转”字，遂争此诗，皆云我作。乃下牒，见博士罗为宗判云：“昔五字定表，以理切称奇；今一言竞诗，取词多为主。诗归弘智，‘转’还定宗。以状牒知，任为公验。”[⑥]

由此可以推测，可能是辛弘智先作“体二”，后张九龄觉得美中不足，遂略改数字，使情思婉转。清人贺裳《载酒园诗话·又编》“张九龄”条的解释正是此种思路：

> “自君之出矣，不复理残机。思君如满月，夜夜减清辉。”辛弘智亦曰：“自君之出矣，梁尘静不飞。思君如满月，夜夜减容辉。”后二句只差一字，实两意也。张之“思君如满月”，直指君说，“夜夜减清辉”，言思情日衰，犹月之渐昏。辛诗止是为郎憔

---

① 李康成《玉台后集》，傅璇琮编撰《唐人选唐诗新编》，第334、335页，西安，陕西人民出版社，1996。

② 李康成《玉台后集》，傅璇琮编撰《唐人选唐诗新编》，第355、356页，西安，陕西人民出版社，1996。

③ 傅璇琮编撰《唐人选唐诗新编》，第336页，西安，陕西人民教育出版社，1996。

④ 刘克庄撰，王秀梅点校《后村诗话·续集》，第1卷，第86页，北京，中华书局，1983。

⑤ 熊飞校注《张九龄集校注》，第315页，北京，中华书局，2008。

⑥ 张鷟《朝野佥载》，第2卷，第28页，北京，中华书局，1985。

悴耳，意却浅。[1]

由于没有文献依据，以及诗歌阐释本就多元，所以清人黄白山对此不以为然道："二诗只一意，何得以一字不同，遂分两解！"[2]今人佟培基《全唐诗重出误收考》另注："明铜活字本《张九龄集》六作张诗。"[3]综上，由于没有文献依据表明"体二"非张九龄所作，故仍按曲江集所收持论。

《自君之出矣》为乐府旧题，题名取自东汉末年徐干《室思》五章第三中的诗句："自君之出矣，明镜暗不治。思君如流水，无有穷已时。""赋得"为诗体之一种，张九龄摘取徐干诗句为题，故题首冠以"赋得"二字，其实质与乐府诗人摘古人诗句为题如出一辙。而从本诗的立意、构思、修辞上来讲，亦与其他同题乐府无异。故从本质上说，本诗也当归作乐府诗，纳入考察的范围。

自六朝至唐代，本题拟作者不少，如南朝宋刘裕、刘义恭、颜师伯、陈后主、陈叔达等，均有拟作。唐代作者亦多，见于郭茂倩《乐府诗集》。凡所拟作，不仅题名取自徐干诗，而且格局与技法也仿照之，主要采用以比喻为中心的四句结构：[4]自君之出矣＋带来的变化＋本体与喻体＋二者的相似点。这些诗大都表现思妇对外出未归之夫的深切思念，其手法高明之处在于立意委婉，设喻巧妙，含蓄婉约，将相思的种种情状表现得淋漓尽致。唐前诸作前二句意象多宫闱香艳之气，[5]而后二句选用的比喻亦纠结、烦乱，[6]使诗歌整体无浑然、流畅之感。但唐作前二句则洗尽铅华，而后二句之比喻又朴拙隽永，这种意象与情思的前后一致，赋予诗歌浅浅的意境和悠长的韵味，使其整体流畅自然、浑然一体。

---

① 贺裳《载酒园诗话·又编》，"张九龄"条，郭绍虞编选，富寿荪校点《清诗话续编》，下册，第 305 页，上海，上海古籍出版社，1983。

② 郭绍虞编选，富寿荪校点《清诗话续编》，下册，第 305 页，上海，上海古籍出版社，1983。

③ 佟培基《全唐诗重出误收考》，第 31 页，西安，陕西人民教育出版，1996。

④ 鲍令晖、虞羲、卢仝之作脱离了此固有模式，因此也少了许多韵味。

⑤ 如使用了"金翠"、"笥锦"、"芳帷"、"芳奠"、"金炉"等较香艳的意象。

⑥ 其喻体的动词多为"徘徊"、"流乱"、"自煎"、"连延"、"零落"、"垂泪"、"交苦"、"煎心"、"衔泪"、"煎泪"等表达纠结、烦乱心绪的词语。

而在所有的同题之作中，张九龄之辞无疑堪称翘楚。《唐诗归》钟惺云："此题古今作者，毕竟此首第一。"[①]贺贻孙《诗筏》亦赞："'满'字'减'字纤而无痕，殊近乐府，此题第一首诗也。曲江方正，能作是语，何怪广平之赋梅花耶！"[②]按：广平乃唐代名相宋璟，为人刚直，不畏权势，因封"广平郡公"，故称宋广平。曾作《梅花赋》，文辞清丽，婉转动人。[③]张九龄以方正之品，而作柔婉之辞，与刚毅如宋璟者而作清婉之《梅花赋》一样令人难以置信。此处值得一提的是，对于乐府诗的创作，这还关涉到其写作传统的问题。每一首乐府诗从产生开始，便逐步形成固有的主题与风格，后代拟作者即使创新，也少有完全脱离旧题风格者。即使豪放如李白，也有"玲珑望秋月"的时候。[④]张九龄的《自君之出矣》，正是在其传统模式下，将月光下"不复理残机"的思妇之怨怼描摹得纤毫毕现。但这种描摹不是工笔，而是写意，其用"古诗十九首"般自然真淳的语言，营造了些许清婉的意境。而这，正是盛唐诗的内质所在。

3.《巫山高》

巫山与天近，烟景长青荧。此中楚王梦，梦得神女灵。
神女去已久，云雨空冥冥。唯有巴猿啸，哀音不可听。

此诗作年难以确考，如前《折杨柳》考辨中所引，何格恩《编年考》疑此诗为公早年之作。就风格之哀凄而言，当如是。

《巫山高》为汉鼓吹铙歌二十二首之一，《乐府诗集》实际著录曲辞者十八首，惯曰"汉铙歌十八首"。[⑤]鼓吹常常被后人称为"军乐"，

① 陈伯海《唐诗汇评》，第 67 页，杭州，浙江教育出版社，1995。

② 陈伯海《唐诗汇评》，第 67 页，杭州，浙江教育出版社，1995。

③ 皮日休《桃花赋·序》云："余尝慕宋广平之为相，贞姿劲质，刚态毅状。疑其铁石心肠，不解吐婉媚辞。然睹其文，而有《梅花赋》，清便富艳，得南朝徐庾体，殊不类其为人也。"董诰等编《全唐文》，第 796 卷，第 8346 页，北京，中华书局，1983。

④ 但是李白偶尔也会反其道而行之，如变《有所思》之相思为游仙，变《乌夜啼》之"乌言喜事"为"乌传相思"等。

⑤《乐府诗集》卷 16 题解中曰 22 首，而实际收录曲辞者为《石留》以前 18 首。《古今乐录》虽著"十八首"的说法，又附录《务成》、《玄云》、《黄爵》、《钓竿》4 首，总数仍为 22 首。

与这组作品在西汉末年以后的逐渐雅化以及曹魏、孙吴政权以其为原型制作军乐有关。实际上，其如赵敏俐教授在《汉代乐府制度与歌诗研究》中所考证的那样：鼓吹在汉代是一个比较宽泛的概念，它主要指汉代燕飨食举之乐，同时既包括前代振旅凯乐，又包括后世骑吹，主要用于六方面：其一，天子宴乐群臣，这是黄门鼓吹的主要用途；其二，用于日常娱乐；其三，与传统的振旅凯乐同样用于军队行进中，也用于赐有功之诸侯，并用于某些功臣的丧葬仪式上；其四，用于册立帝王皇后的某些仪式中；其五，用于宗庙食举；其六，用于宴请，赏赐外宾。[①]由此，也就无怪乎汉铙歌内容之庞杂：思归、伤时、君臣、反战、相思、友情、长生等均囊括其中，其原因在于汉鼓吹乐应用场合本身就很复杂。此外，由于其“声辞艳相杂，不可复分”，[②]故让人有难以透解之感。魏晋至唐，这些鼓吹铙歌大都变为歌功颂德之作，褒扬出征作战，以及由此建立的军功霸业，并逐步演变成为仪式、卤簿用乐。尽管后世鼓吹曲辞在内容上与汉代有很大的转向，但其曲调名与汉代却严格地对应。[③]这说明历代统治者对鼓吹的沿革及新创都是相当重视的，其重视程度源自曲辞的创作缘由及背景。《乐府诗集》在相应的解题中较多地涉及到建功立业中的重大事件，且多以军事方面为主。正是在对新朝建立过程中重大军事事件的回顾中，鼓吹确立了一个国家的精神和力量之源，以此凝聚和鼓舞新朝的臣民和将士。

如前所言，鼓吹曲的这种统一格局，其实是汉代以后的发明。以《巫山高》对应的历代曲调为例：汉辞为思归之作，而后代之辞皆言军事，风格亦多为慷慨激昂、庄严肃穆之类。参见下表：

① 赵敏俐《汉代乐府制度与歌诗研究》，第168—170页，北京，商务印书馆，2009。

② 沈约《宋书·乐志四》后宋人校刊题记引《古今乐录》语。

③ 韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》有历代鼓吹曲调对应表（第87—88页，北京，北京大学出版社，2009），但无宋、齐、隋、唐几朝的情况，因非本文论述之重，此处亦不作深入考察。

历代《巫山高》对应曲调演变表[1]

类别	作者	曲名	主题	风格
“汉鼓吹铙歌十八曲”其七	不详	巫山高	临水远望，思归而已。	凄怆
“魏鼓吹十二曲”其七	缪袭	屠柳城	言曹公越北塞，历白檀，破三郡乌桓于柳城。	慷慨激昂
“吴鼓吹十二曲”其七	韦昭	关背德	言蜀将关羽背弃吴德，心怀不轨。孙权引师浮江而擒之。	慷慨激昂
“晋鼓吹二十二曲”其七	傅玄	平玉衡	言景帝一万国之殊风，齐四海之乖心，礼贤养士而纂洪业。	神圣庄严
“宋鼓吹铙歌十五篇”其七	何承天私造	巫山高篇	写巴蜀风物和历史，回顾了李特、李雄父子建立成汉政权及后为东晋恒温所灭之事。	庄严肃穆
“梁鼓吹十二曲”其七	沈约	鹤楼峻	言平郢城，兵威无敌。	激情洋溢
“北齐鼓吹二十曲”其七	不详	战芒山	言神武斩周十万之众，其军将脱身走免也。	辞不存
“北周鼓吹十五曲”其七	不详	战河阴	言太祖破神武于河上，斩其将高敖曹、莫多娄贷文也。	辞不存

但这只是官方的版本，文人的拟作则置汉后鼓吹曲辞于新朝建立的标榜性，政治场合中使用的庄严性，以及赏赐功臣的荣耀性于不顾，而仅仅因其声名之著，便拈取汉辞关于巫山风物的描写，一头钻进巫山云雨典故的迷洞，怎么也无法自拔。这之中唯一清醒的只有中唐诗人戴叔伦，只有他恰到好处地承袭了汉辞本意。而其他拟作，尽管都不出巫山神女的窠臼，水平却高下有别。南朝与初唐诸作尽管着意对偶与押韵，但抒情则作壁上观，无一体之感。盛唐诸作对偶工切，音韵协婉，略胜于前，但情感仍有待深入。而到中唐，巫山雨云暗含的悲情与诗人的不幸身世和寥落心境暗合，故情景交融，有切肤之痛，以孟郊与李贺为甚。晚唐所写颇为复杂，既有别情之叹惋，又有荒淫之批判，还有妒妾之武力相逼，而诗歌的意境与声

---

① 据郭茂倩《乐府诗集》，第16—20卷，第223—308页，北京，中华书局，1979。

韵之美则相对缺乏。

在如是众多的拟作中，张九龄抓取古老典故的核心，在云烟冥冥与别梦凄凄的意境中，用自然天成的语言，描画了一场刻骨铭心的梦境。结尾处以猿啸之悲反衬楚王之痛，一唱三叹，韵味无穷。与孟郊、李贺的奇崛幽峭、秾丽凄迷相比，张九龄之作更像水墨写意：情景交融的意境、谐婉的声韵、如出自然的语言，点染出一段回味悠长的悲情往事，体现了盛唐诗的特点。

4.《南郊文武出入舒和之乐》

> 祝史正辞，人神庆叶。福以德昭，享以诚接。
> 六变云备，百礼斯浃。祀事孔明，祚流万叶。

本辞为开元十一年（723）《唐祀圆丘乐章》之《舒和》曲辞，属郊庙歌辞。郊庙歌辞为拜祭尊奉上帝和祖先的乐歌，历朝历代莫不把治礼作乐作为建立政权、树立威望的头等大事，其理论的源头可以追溯到《乐记》。

> 《乐记》曰："王者功成作乐，治定制礼。是以五帝殊时，不相沿乐，三王异世，不相袭礼。"明其有损益。然自黄帝已后，至于三代，千有余年，而其礼乐之备，可以考而知者，唯周而已。……然则祭乐之有歌，其来尚矣。两汉已后，世有制作。其所以用于郊庙朝廷，以接人神之欢者，其金石之响，歌舞之容，亦各因其功业治乱之所起，而本其风俗之所由。……《礼记》曰"乐施于金石，越于音声，用乎宗庙社稷，事乎山川鬼神"是也。①

由上可知，由于礼乐具有承袭传统、标榜功业以及交接人神等多重意义，所以历代统治者在新政权建立之后，都要治礼作乐以巩固政权，唐代亦然。郭茂倩《乐府诗集》云：

> 唐高祖受禅，未遑改造，乐府尚用前世旧文。武德九年，乃

① 郭茂倩《乐府诗集》，第1卷，第1页，北京，中华书局，1979。

命祖孝孙修定雅乐，而梁、陈尽吴、楚之音，周、齐杂胡戎之伎。于是斟酌南北，考以古音，作为唐乐，贞观二年奏之。[①]

唐代祭祀乐充分尊重前朝先王礼乐和祭祀习俗，其规矩和章法都颇讲究，譬如对于祭祀时间和对象有着严格而明确的分工，《新唐书·礼乐志》曰：

凡岁之常祀二十有二：冬至、正月上辛，祈谷；孟夏，雩祀昊天上帝于圆丘；季秋，大享于明堂；腊，蜡百神于南郊；春分，朝日于东郊；秋分，夕月于西郊；夏至，祭地祇于方丘；孟冬，祭神州、地祇于北郊；仲春、仲秋上戊，祭于太社；立春、立夏、季夏之土王、立秋、立冬，祀五帝于四郊；孟春、孟夏、孟秋、孟冬、腊，享于太庙；孟春吉亥，享先农，遂以耕籍。[②]

由此可见，但凡一年中重要的节气，皇帝都得祭祀，而祭祀的对象从各路神仙到社庙，无一敢怠慢。《唐祀圆丘乐章》正是冬至于圆丘祭昊天之祀。具体到每一祭祀之乐章，往往采用“十二和”的形式。这种形式上承周代之“九夏”、梁代之“十二雅”而来，而又下启后唐之“十二成”、北汉之“十二顺”等。[③]其如“九夏”、“十二雅”对祭

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第1卷，第2页，北京，中华书局，1979。

② 欧阳修《新唐书》，第11卷，志第一，礼乐一，第310页，北京，中华书局，1975。

③“昔周朝奏六代之乐，即今二舞之类是也。其宾祭常用，别有‘九夏’之乐，即《肆夏》、《皇夏》等是也。梁武帝善音乐，改九夏为‘十二雅’。前朝祖孝孙改‘雅’为‘和’，示不相沿也。臣今改‘和’为‘成’，取韶乐九成之义也。‘十二成’乐曲名，祭天神奏“豫和”之乐，请改为‘成’”。（张昭《请改十二和乐奏》，董诰等编《全唐文》，第864卷，第9059页，北京，中华书局，1983。）“周广顺元年，太祖初即大位，惟新庶政，时太常卿边蔚上疏请改舞名……又议改《十二成》，今改为顺。”（薛居正等修《旧五代史》（新校本），第145卷，志七，乐志下第1935、1936页，台北，鼎文书局，1985。）

祀程式的讲究，[1]“十二和”中的每一“和”也有着固定的功能和顺序。《旧唐书·音乐志》曰：

> 贞观二年，祖孝孙修定雅乐，取《礼记》云“大乐与天地同和”，故制“十二和”之乐：祭天神奏《豫和之乐》，祭地祇奏《顺和》，祭宗庙奏《永和》，登歌奠玉帛奏《肃和》，皇帝行及临轩奏《太和》，王公出入，送文舞出、迎武舞入奏《舒和》，皇帝食举及饮酒奏《休和》，皇帝受朝奏《正和》，皇太子轩悬出入奏《承和》，正至皇帝礼会登歌奏《昭和》，郊庙俎入奏《雍和》，酌献、饮福酒奏《寿和》。……按唐初作“十二和”以法天数，其后增造非一，颇无法度，皆随时制名云。[2]

但在实际应用中，由于祭祀对象的重要性和礼乐繁简之不同，“十二和”并非全部用到，同时也不排除“一和而用数曲”的情形。此外，还往往杂用他曲，比如《唐祀圆丘乐章》（贞观六年）仅用“六和”，且杂用《凯安》一首；《唐祈穀乐章》仅用“三和”；《唐朝日乐章》仅用“六和”，其中《豫和》两次，此外则杂用《凯安》一首。

张九龄《舒和》隶属的《唐祀圆丘乐章》（开元十一年）所用“九和”，其中《豫和》两次，《寿和》三次，外《凯安》一首，其他七首，共二十首。《旧唐书·音乐志》卷34和《乐府诗集》卷5对此的记载颇有出入。[3]但由于《旧唐书》编撰在前，《乐府诗集》不过是在其基础上加以整理；同时，在所载之辞为借用其他乐章之辞时，《乐府诗集》往往省略不录；最后，在记载本乐章之辞时，《乐府诗集》误将《寿和》第一首放在其前的《雍和》之末了。故此，似以《旧唐书》所载更为可信。其表明，该乐章较为完整地表现了从降神、迎神、祭拜先王、送神

① 郭茂倩《乐府诗集》卷4引《隋书·乐志》曰：“周祀圆丘乐：降神奏《昭夏》，皇帝将入门奏《皇夏》，俎入、奠玉帛并奏《昭夏》，皇帝升坛奏《皇夏》，初献及初献配帝并作《云门之舞》，献毕奏登歌，饮福酒奏《皇夏》，撤奠奏《雍乐》，帝就望燎位、还便坐并奏《皇夏》。”梁代“十二雅”各曲的具体功能和顺序待考。（第45页，北京，中华书局，1979。）

② 参见刘昫《旧唐书》，第34卷，第1089页，北京，中华书局，1975。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第5卷，第65页，北京，中华书局，1979。刘昫《旧唐书》，第34卷，第1089页，北京，中华书局，1975。

到皇帝还的完整过程。其中，《舒和》的礼乐功能是“王公出入，送文舞出，迎武舞入”。《新唐书·礼乐志》曰：

> 《舒和》，以出入二舞，及皇太子、王公、群后、国老若皇后之妾御、皇太子之宫臣，出入门则奏之。皆以太族之商。①

因此，相对于其他配合天地之神和君主行止的“和”曲来说，《舒和》的功能没有那么显要：在身份上，指向臣子和妃嫔；在仪式上，指文舞向武舞的转换。

尽管文舞、武舞之分，早在周代“六乐”，②但细化到有文武转换的专门之曲《舒和》，则是唐代的发明，其中最细致的是《唐武后享清庙乐章》，其“送文舞”、“迎武舞”、“武舞”各为一曲。

在唐代众多的郊庙歌辞中，用到《舒和》的乐章计24组。这些《舒和》歌辞前半部分多写礼乐祭祀之盛，后半部分则表达万世太平的祈愿，当然也有全部笔墨都付诸礼乐的。其作者为褚亮、虞世南、祖孝孙、魏征、张说、张九龄、胡雄、何鸾等朝廷重臣、礼乐官员或文馆学士。由此亦见，郊庙歌辞作为政治、礼乐和文学三方面的结合体，具有非凡的意义。因此，其最后呈现的作品，不仅具有沿革礼乐、巩固政权的政治意义，而且对于乐府文学以及文学的发展有莫大的影响。首先，这些郊庙歌辞地位的尊贵同时提高了乐府诗全体的地位，引无数文人、乐人争相创作；其次，郊庙歌辞在文学上表现出的某些特点，来自文学，又反过去影响文学，与之形成交互影响的格局。

就句式而言，这些《舒和》（或功能上相当于“舒和”）之辞以七言四句居多，只有两首为四言八句，其中七言的歌辞讲究对偶和押韵，与盛唐诗歌的典型形式步调一致。而就唐代郊庙歌辞的总体来看，则仍

---

① 欧阳修《新唐书》，第21卷，志第十一，礼乐十一，第466页，北京，中华书局，1975。

② 文舞左手执籥，右手执翟，其所执乐器到贞观时尚未改变。有相传为黄帝之乐《云门》、黄尧之乐《咸池》、帝舜之乐《韶箾》、夏禹之乐《大夏》。武舞左手执干（盾），右手执戚（斧），有相传为商汤之乐的《大濩》和周初的《大武》。

以四言为主，却又在五言和七言之辞中融进了一些新的特点。[1]隋代以前的郊庙歌辞，也主要是以《诗经》的四言体为主，其次，作为“楚辞体”变体的三言体[2]也占有较大比例，此外，间或也有五言（“齐梁体”）、六言（“楚辞体”变体）和七言（“楚辞体”或“齐梁体”）。唐前的郊庙歌辞更多地承袭了《诗经》和《楚辞》的句式特点。其中，汉代郊庙歌辞在艺术体式上，主要为诗经体、楚辞体、杂言体三种，“和这种诗歌形式的发展恰恰形成时代的共同步调”，[3]但魏晋南北朝的郊庙歌辞仍停留在汉代，则与当时的诗歌形式明显脱节了。当然这其中也不乏庾信这样的革新者，其在北周时所作《周祀圆丘歌·昭夏》、《周祀五帝歌·黄帝云门舞》与《周祀五帝歌·配帝舞》的五七言歌辞讲究对偶与押韵，与当时南朝诗歌的形态有某种一致。唐代郊庙歌辞约 373 首（除去重复），占郊庙歌辞总数的一半之多。[4]其中五、七言诗 85 首，约占唐辞总数的 23%。这之中七绝 4 首、五律 4 首、七律 5 首，计 13 首，因此，唐郊庙歌辞近体诗比例约为 15%。唐代《舒和》辞与其他郊庙歌辞中五七言体一样，讲究对偶与押韵，同时在格律上既有对式律，也有粘式律。除了两首为近体诗之外（其中《唐享节愍太子庙乐章·送文舞迎武舞》为七言绝句，《释奠文宣王乐章·舒和》为七言律绝），其余诸作往往也包含一联或两联的对仗。这些现象表明，格律意识已经隐隐存在于郊庙歌辞“舒和”类乐曲中。

从正统的观点来看，郊祀歌毕竟是对前代雅乐的继承，这就决定了历代统治者在创制过程中总是力图求雅。但另一方面，先秦雅乐早已亡佚，连汉武帝想复兴雅乐，也是将前代太乐官之声律、司马相如之辞赋、李延年之技艺杂合而成。因此，后代雅乐一开始就是在一种矛盾

---

①“唐代的郊庙歌辞共有 373 首，其中最多的是四言，有 275 首，占全部郊庙歌辞的 74%。”参见左汉林《唐代乐府制度研究》，第 74 页，首都师范大学 2005 年博士论文（此书 2010 年已由商务印书馆出版，惜未购得，故仍按电子版出注，下同）。

② 有人认为这些诗由班固删去了中间的“兮”字。参见郑文《汉〈郊祀歌〉浅论》，《文史》第 21 辑，北京，中华书局，1983。

③ 赵敏俐《汉〈郊祀歌〉十九章研究》，《周汉诗歌综论》，第 417 页，北京，学苑出版社，2002。

④ 赵小华《唐代郊庙歌辞语境下的祭礼分析》，《唐都学刊》2005 年第 6 期。

的困境中产生的,[①]由此决定了其复古与新变相结合的特点，历代如此，只是每个朝代复古和新变的比例不同。但即使是唐代，尽管郊庙歌辞在形式上仍以四言体为主，但是，由于沾染了时代的创作风气（句式、格律、风格等），故与前代郊庙歌辞同中有异。汉代郊庙歌辞古穆精奇、典雅宏奥；而魏晋至隋，则语多修饰，诘屈聱牙。唯有庾信，对偶自然，音韵和谐，气象宏大，下启有唐一代。因此，唐郊庙歌辞风格按其所承袭的传统分为两种：其中三言、四言、楚辞体的六言或七言继承的是《诗经》与《楚辞》的传统，故而古穆庄严；而五言、七言类则延续了南朝特别是庾信对声律节奏和诗歌整体的追求，故而气象宏大、情兴悠远。

张九龄《舒和》之辞尽管在句式上不是五言或七言，但其对偶之工切、语言之自然、风格之端庄从容，承袭的却是庾信的文脉，且与盛唐诗歌的精神有着内在的一致。这表明，盛唐诗歌的精神，不仅仅是形式上的近体，更重要的是诗歌的内质。

5.《南郊太尉酌献武舞作凯安之乐》

馨香惟后德，明命光天保。肃祀崇圣灵，陈信表皇道。
玉戚初蹈厉，金铯既静好。介福何穰穰，精诚格穹昊。[②]

本诗与上一首《舒和》同属《唐祀圆丘乐章》（开元十一年，723)。《旧唐书·音乐志》卷34、《乐府诗集》卷5、《全唐诗》卷10仅载前六句，而《全唐诗》卷47与《张九龄集校注》所载为八句。按：《乐府诗集》中其他郊庙乐章所用《凯安》多为八句，但也有六句的情形。《乐府诗集》卷5与《全唐诗》卷10所载当是承《旧唐书·音乐志》而省掉两句。

在唐代郊庙歌辞系统里，《凯安》的功能紧接《舒和》而来，为亚献终献时武舞作所用之曲。舞之分文武，早在周代“六乐”。“文以昭德”、“武以象功”，分别表现国家的文治和武力，此后历代相传。关于唐代武舞的人数、配饰、文武表演之序，以及曲调的变更情况，《乐府

---

① 赵敏俐《汉〈郊祀歌〉十九章研究》,《周汉诗歌综论》，第410页，北京，学苑出版社，2002。

② 熊飞校注《张九龄集校注》，第42页，北京，中华书局，2008。

诗集》引《旧唐书》曰：

> 贞观初，更隋文舞曰《治康》，武舞曰《凯安》，郊庙朝会同用之。舞者各六十四人。文舞，左籥右翟，著委貌冠，黑素，绛领，广袖，白绔，革带，乌皮履。武舞，左干右戚，服平冕，馀同文舞。朝会则武弁，平巾帻，广袖，金甲，豹文绔，乌皮靴。执干戚，馀同郊庙。凡初献作文舞，亚献、终献作武舞，太庙降神以文舞。"……《凯安舞》，贞观中造，凡有六变：一变象龙兴参野，二变象克靖关中，三变象东夷宾服，四变象江淮宁谧，五变象猃狁詟服，六变复位以崇，象兵还振旅。亦如周之《大武》，六成乐止。"按贞观礼，享郊庙日，文舞奏《豫和》、《顺和》、《永和》等乐。麟德二年十月，文舞改用《功成庆善乐》，武舞改用《神功破阵乐》，并改器服。后以《庆善乐》不可降神，《破阵乐》不入雅乐，复用《治康》、《凯安》如故。[1]

因此，从人数、配饰、表演顺序及曲调变更来看，《凯安》用以表现武功的意图是全方位的。据笔者统计，唐郊庙乐章用《凯安》者计 34 章，除去重复，实际用《凯安》者 21 章，辞计 24 首。

这些《凯安》作为武舞之辞，在天人合一的逻辑下，将武功征伐作为安平天下的前提，而张扬文治之道，希图顺从神意并得到神灵的保佑而永葆太平。就句式而言，仍以四言为主。而五言 14 首，亦将近总数的一半。其中五律仅一首，其他含一联及以上对仗者的 7 首，此外，在格律上为粘式律者 10 首。从时间上来说，这些近体痕迹较强的诗歌主要集中在景云至开元前期，这正是盛唐的开始。这就是说，作为郊庙歌辞的《凯安》虽然主要承传的是《诗经》的传统，但同时也受到近体诗潮流的现实影响。因此，这些《凯安》中承接《诗经》传统的四言者，在风格上仍是古穆精奇与典雅宏奥；而受唐代诗歌影响的五言体则在典雅博奥中凭添了一种宏大的气象和悠远的情兴，与盛唐诗暗合。

张九龄本辞即为五言八句，虽然在格律上并无近体痕迹，但是骨子里却满是盛唐的味道。其刚柔相济，既有武舞描写的骨力遒劲，又有文德倡导的端庄典雅，糅合郊庙古体之典雅持重与新体之悠远宏阔，对

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第 4 卷，第 59 页，北京，中华书局，1979。

盛唐诗中那些典雅庄重之作有潜在影响。这一点也表明，张九龄对盛唐诗歌的贡献，不是形式，而是内在的风格。

6.《奉和圣制龙池篇》

天启神龙生碧泉，泉水灵源浸迤延。
飞龙已向珠潭出，积水仍将银汉连。
岸傍花柳看胜画，浦上楼台问是仙。
我后元符从此得，方为万岁寿图川。

何格恩《编年考》、刘斯翰《曲江集》以及熊飞《张九龄集校注》以本诗作于开元二年（714），从之。龙池之由来，可追溯到玄宗龙潜之时。《旧唐书·玄宗本纪》载："睿宗第三子也……长寿二年腊月丁卯，改封临淄郡王……上所居宅外有水池，浸溢顷余，望气者以为龙气。"①因此，玄宗即位后，即命此池为"龙池"，又因其在兴庆宫侧，亦名"兴庆池"。《龙池乐》之曲，或为玄宗所作。②关于其由来，《唐逸史》"凌波女"条有这样的传说：

玄宗在东都昼寝，梦一女子，容艳异常，梳交心髻，大袖宽衣。帝曰："汝何人？"曰："妾凌波池中龙女也，卫宫护驾，妾实有功。今陛下洞晓钧天之乐，愿赐一曲，以光族类。"帝于梦中为鼓胡琴，倚歌为凌波池之曲，龙女拜谢而去。及寤，尽记之，命禁乐，自御琵琶，习而翻之。因宴于凌波宫，临池奏新声。忽池波涌起，有神女出于波心，乃梦中之女也。望拜御座，良久方没。因置祠池上，每岁祀之。③

开元二年，玄宗祭龙池，群臣奉和应制达130篇，规模宏大，盛况空前。《唐会要》卷22如是载：

---

① 刘昫《旧唐书·玄宗本纪》，第8卷，第166页，北京，中华书局，1975。

② 刘昫《旧唐书》第29卷（第1062页，北京，中华书局，1975）与《新唐书》卷22记为玄宗所作（第475页，北京，中华书局，1975）。左汉林《唐代乐府制度研究》：或以为此是玄宗与群臣各有诗作入乐而以玄宗为初创，或是以玄宗为主创制乐曲而采群臣之诗作入乐（第77页，首都师范大学2005年博士论文）。

③ 李昉等编《太平广记》，第420卷，第3421页，北京，中华书局，1961。

开元二年闰二月，诏令祠龙池。六月四日，右拾遗蔡孚献《龙池篇》，公卿以下一百三十篇，太常寺考其词合音律者为《龙池篇乐章》，共录十首。（微令姚元之、右拾遗蔡孚、太府少卿沈佺期、黄门侍郎卢怀慎、殿中监姜皎、吏部尚书崔日用、紫微侍郎苏颋、黄门侍郎李义府、[1]工部侍郎姜晞、兵部郎中裴璀等，更为乐章。）十六年，诏置坛及祠堂，每仲春将祭，则奏之。[2]

其中选辞入乐的十篇歌辞，《乐府诗集》与《全唐诗》均有记载。就其体式与风格而言，已接近或完全具备了盛唐律诗的形貌。张九龄之辞因不协音律，遂不入乐章。此外，余下不合音律的119篇亦无从考知。

《唐享龙池乐章》一览表

序号	作者	合律情况	对仗	格律
第一章	姚崇	完全合律	2联	粘式律
第二章	蔡孚	多处出律	2联	粘2对1
第三章	沈佺期	多处出律	3联	粘2对1
第四章	卢怀慎	1处出律	2联	粘式律
第五章	姜皎	5处出律	2联	粘2对1
第六章	崔日用	3处出律	2联	粘2对1
第七章	苏颋	完全合律	2联	粘式律
第八章	李乂	完全合律	3联	粘式律
第九章	姜晞	多处出律	3联	粘2
第十章	裴璀	多处出律	2联	粘1对1

这些歌辞大都以池台春色为基点，围绕龙池瑞应之事，以及“龙池乐”得来的传说展开，风格典雅清绮，充满奉天承运的意味。《龙池乐》之舞与其歌辞风格也一脉相承。关于《龙池乐》的舞容舞貌，《通典》和新旧唐书均有记载：

《通典》：“舞有七十二人，亦冠饰以芙蓉……自《长寿乐》以

① 按：当为李乂之误。

② 王溥《唐会要》，第22卷，“龙池坛”条，第433页，北京，中华书局，1955。

下，皆用龟兹乐，舞人皆著靴，唯龙池乐备用雅乐，而无钟磬，舞人躧履。”①

《旧唐书·音乐志》：“舞十有二人，人冠饰以芙蓉……惟《龙池》备用雅乐，而无钟磬，舞人躧履。”②

《新唐书·礼乐志》：“帝即位，作《龙池乐》，舞者十有二人，冠芙蓉冠，躧履，备用雅乐，唯无磬……坐部伎六：一《燕乐》，二《长寿乐》，三《天授乐》，四《鸟歌万岁乐》，五《龙池乐》，六《小破阵乐》……自《长寿乐》以下，用龟兹舞，唯《龙池乐》则否。”

由此可见：《龙池乐》为雅乐，亦属坐部伎。舞者人数 12 人，③舞人饰芙蓉冠、躧履。由于坐部伎舞姿典雅，服饰清丽，故伴奏用丝竹细乐，所以《龙池乐》亦无钟磬之类的打击乐器。

与这些入乐之作相比，张九龄之辞在风格上亦庄重典雅，其最大的不同乃是格律的出律和失粘。尽管如此，却并不意味着它完全放弃了格律上的追求：从其颔联、颈联之对仗，以及颔联与尾联之相粘来看，亦曾着意推究格律，只是凿而未工而已。

张九龄本辞、入乐的十首以及那些不入乐的 119 首作为一个整体，“是一次大批创作七言律诗的活动。此项活动对七言律诗的成熟产生了很大的影响。”④实际上，其如前文所指出的那样：一些近体痕迹较强的郊庙歌辞集中出现于景云至开元前期。那么，开元二年（714）这次声势浩大的七律创作活动，并非异军突起，而是积蓄已久的结果。即是说，盛唐之音在格律上的追求，其实已于景云年间的郊庙歌辞中慢慢涌现，并愈演愈烈。这就是说，郊庙歌辞在格律上与盛唐诗的格律几乎是同步的，而且二者相互影响。同时，在格律的意义之外，这些风格典雅庄重诗歌的集体创作，对即将到来的盛唐诗坛的风格也有极大的影响。

综上辑录与考辨，我们可以将张九龄乐府诗列一个总表，以复现其乐府诗创作的整个过程及主要特点。

---

① 杜佑《通典》，第 146 卷，第 3721 页，“坐立部伎”条，北京，中华书局，1988。

② 刘昫《旧唐书》，第 29 卷，第 1062 页，北京，中华书局，1975。

③ 坐部伎人数一般为 3 至 12 人，《通典》所载概笔误。

④ 左汉林《唐代乐府制度研究》，第 78 页，首都师范大学 2005 年博士论文。

张九龄乐府诗一览表

序号	诗题	类别	时间	体裁	入乐	复变关系
1	折杨柳	横吹曲辞	疑为早年之作	五古	此曲调在唐代入乐	主题：复而变，将本辞的兵革之苦与南朝的离思结合 形式：五言八句，承南朝讲求修辞 风格：清新刚健 总：由南朝、初唐而盛唐
2	赋得自君之出矣	杂曲歌辞	疑为早年之作	五古	不详	主题：承古辞之相思 形式：五言四句，复南朝 风格：清婉 总：承南朝之柔婉而洗尽铅华
3	巫山高	鼓吹曲辞	疑为早年之作	五古	此曲调在唐代入乐	主题：变思乡为男女相思 形式：五言八句，承南朝 风格：清婉 总：变汉之古朴凄怆为南朝之清婉以及唐之沧桑
4	奉和圣制龙池篇	郊庙歌辞·唐享龙池乐章	开元二年（714）	七律	准乐章，多人同作，而曲江未被选辞入乐	主题：龙池瑞应传说 形式：七言八句 风格：典雅庄重 总：为大规模七律创作之一，开盛唐之气象
5	南郊文武出入舒和之乐	郊庙歌辞·唐祀昊天乐章	开元十一年（723）	四言	乐章，入乐	主题：祭祀之辞 形式：四言八句 风格：端庄从容 总：对偶工切，语言自然，风格端庄，开启盛唐
6	南郊太尉酌献武舞作凯安之乐	郊庙歌辞·唐祀圆丘乐章	开元十一年（723）	五古	乐章，入乐	主题：祭祀之辞 形式：五言八句 风格：庄重肃穆 总：刚柔相济，对盛唐诗中那些典雅庄重之作有潜在影响

第一，从这些乐府诗创作的时间来说，属于旧题的《折杨柳》、《赋得自君之出矣》、《巫山高》三首概作于早期；而《奉和圣制龙池篇》、《南郊文武出入舒和之乐》、《南郊太尉酌献武舞作凯安之乐》三首则是而立及不惑之年所作。这说明，张九龄在后期开始尝试用近体的形式创作歌辞，而早期则无此追求。

第二，从入乐的情况来看，《自君之出矣》在唐代的流传情况不详，而《折杨柳》与《巫山高》两首曲调在唐代都有流传。《奉和圣制龙池篇》为入乐而作，最后虽未被选入乐，但主观上却是作歌辞的动机。此外，《南郊文武出入舒和之乐》、《南郊太尉酌献武舞作凯安之乐》作为郊庙乐章的一部分，入乐当是无疑。由此可见，张九龄乐府诗大部分是为入乐而作。

第三，从曲调数量来说，张九龄乐府诗的数量不多。这说明他并没有大力创作乐府的主观动机，同时他在选择曲调进行创作时，也没有明显的倾向性。但是，从这不多的六首作品，却不难发现张九龄乐府诗的特点及其与盛唐之音的关系。对此，如果将其放在乐府诗史的宏观视野下进行考察，会更加明了。

首先，是来自六朝乐府的影响：一方面，张九龄乐府并没有完全摆脱六朝风味；但另一方面，新的主题、修辞和语言的加入，把六朝的柔靡和肤浅冲刷得了无痕迹。比如《折杨柳》前六句“纤纤折杨柳，持此寄情人。一枝何足贵，怜是故园春。迟景那能久，流芳不及新”还犹是六朝余音，但末二句“更愁征戍客，鬓老边城尘”却一把将视野引向边关塞漠，使全诗气骨顿生，风格直上。又如《赋得自君之出矣》，六朝诸作在比拟上已是费尽心力，但张九龄却偏能别出机杼，想出更高明的比喻来，而且这比喻不像六朝那么图巧，而是将整首诗连成凄美柔婉的意境。因此，六朝人固然有巧妙的比喻和无尽的修辞，但是到张九龄这里，才真正用自然真淳的语言、化于无痕的修辞，营造出更高的意境来。《巫山高》一首也是如此，乍一看仿佛还是六朝声色，但那语言、音韵和连成一片的意境，早已跨越六朝，悄悄地指向盛唐。

其次，还有来自北周时期庾信的影响。在郊庙歌辞的创作传统中，庾信无疑是最有力的改革者。他打破了先秦时代四言体、三言体一统天下的局面，将五言体、七言体两种新文体运用其中，而且在修辞上使用自然工切的对偶及和谐的音韵，在这种功利性和仪式性极强的文字中，营造出顿挫的气骨和宏大的气象来，譬如：“函谷风尘散，河阳氛

雾晞”、“终封三尺剑，长卷一戎衣”、“卷舒云泛滥，游扬日浸微”、“戎衣此一定，万里更无尘”（《周宗庙歌·皇夏》）。这些都遥启盛唐诸家，成为盛唐之音的构成因子。张九龄的郊庙歌辞，也受到庾信的惠泽，如《南郊文武出入舒和之乐》一篇，尽管使用的仍是“诗经体”四言，但其精巧工切之对偶，自然无痕之语言，端庄从容之风格，承袭的却是庾信的文脉，并指向盛唐。又《南郊太尉酌献武舞作凯安之乐》一篇，虽然不是近体，但是其悠远宏阔的风格却承庾信而来，并对盛唐诗中那些典雅庄重之作有着潜在影响。而《奉和圣制龙池篇》一篇，那格律、对偶和气象，俨然是庾信的衣钵。

当然，张九龄乐府诗并非在六朝和庾信的基石上直接生发而出，而是经由了初唐乐府诗的探索和徘徊。初唐乐府诗是六朝乐府诗向盛唐乐府诗演进的一个重要环节，尽管它在形式上更多地承袭六朝，却在精神上指向盛唐的气质与风骨。其后初唐晚期及盛唐前期的诗人们，在初唐的徘徊和探索之后，将目光放得更为宽广，他们不仅吸纳六朝的技艺，而且回到汉魏去寻求风骨与力量，慢慢探寻并酝酿出属于盛唐的气象。比如沈佺期（656—719），一方面大量地用五律创作乐府，[①]另一方面又以乐府写出了气象与风骨兼具的佳作：《出塞》、《关山月》、《梅花落》、《独不见》等。又如张说（667—730），作为当时的文坛领袖，其乐府诗创作多达 34 题 59 首，[②]其中的很多作品在六朝技艺与汉魏风骨之上孕育着新的乐府之美，尽管还稍显粗糙。譬如作于开元初的《赠崔二安平公乐世词》，全诗七言十句，除一处失粘，其他皆合粘对规则，实际上是七律多出两句，这表明以律诗作乐府的技法虽然在继续，但并不苛求。又如《苏摩遮五首》（景云二年，711），以五古体写西域乞寒舞表演的盛况，在西域音乐的节奏中消退了前朝的羞赧，独留随性与狂放。又《破阵乐》（开元元年，713）体式上，接近六言律侍，虽以汉人口吻出之，但那浩荡之气象、凌云之胆气，却非唐人不能有。同样回到汉代的《邺都引》（开元二年，714），则变汉魏歌行之婉转流丽为奥峭劲健，充满历史的苍凉之感。张说还有两组大型的郊庙乐章：《唐封泰

---

① 郭茂倩《乐府诗集》仅收录 17 题 18 首，笔者据《沈佺期宋之问集校注》（陶敏、易淑琼校注，北京，中华书局，2001）补录 10 首，计 27 题 28 首，其中近体诗 18 首，占 64%。

② 郭茂倩《乐府诗集》所录张说乐府诗为 29 题 43 首，笔者据《张燕公集》、《全唐诗》、《文苑英华》、《唐诗品汇》等补录 5 题 16 首，计 34 题 59 首。

山乐章》（开元十三年，725）与《唐享太庙乐章》（开元十七年，729）。其三言与四言者，承《诗经》雅颂与汉魏郊庙而来，古穆庄严，而五言与七言者，则糅合《诗经》雅颂和汉魏郊庙的庄重肃穆与南朝郊庙的骈对之美，于古奥诘屈之中，时带风华流丽之美，与张九龄郊庙歌辞一样都受惠于庾信。总之，就张九龄同期的乐府诗人来看，其创作都在继承和探索中慢慢迈向盛唐之音。

张九龄的乐府诗虽不算多，但其独特之处，乃在前代乐府之后，时人乐府之外，为盛唐乐府和盛唐之音注入了新的特点。第一，就诗歌的力量来看，张九龄《折杨柳》一篇为南朝柔靡的相思注入了力量与气骨，而这正是盛唐之音的内质。第二，就语言的修辞来看，张九龄乐府不似六朝般雕凿过甚，其《赋得自君之出矣》一篇，比喻纤巧无痕，令人回味悠长。又《奉和圣制龙池篇》一首，中间两联对偶雅尚工切，自然流走，毫无凝滞之感。这种笔法在张九龄其他诗作中也不乏其例，而这正是盛唐诗人最喜最擅的技艺。第三，从格律和声韵角度看，尽管张九龄并没有一首入乐的近体乐府，但那首被淘汰的《龙池篇》还是代表了他的一种努力。近体与否，并非是盛唐乐府的唯一追求，但声韵之和谐，却不可或缺。他的其余五首乐府诗，可以不近体，但音韵却自有俗乐或雅乐的谐婉。这也说明，张九龄乐府之于盛唐乐府和盛唐之音，重点不在于局部的形式，而在于内在的力量和整体的风格。第四，张九龄乐府不着意于局部的优美与突出，而注重整体意境和氛围的构建，这是对六朝诗有句无篇的改良，对盛唐之音的极大贡献。如《折杨柳》在春日的场景中，营造出一片凄苦苍凉之声，极富情景性和整体感。《赋得自君之出矣》一首设喻纤巧，意境迷人。《巫山高》一首情境交融，一唱三叹，引人悲泣。此外，《南郊文武出入舒和之乐》、《南郊太尉酌献武舞作凯安之乐》和《奉和圣制龙池篇》三首或端庄从容，或悠远宏阔，或轻快适意，总之其营造的氛围极富整体感，而这正是盛唐乐府和盛唐诗所追求的格调与气象。第五，从张九龄乐府的整体风格来看：俗乐则柔美中自有一番清韵，雅乐则庄重之中自带一种俊雅。这一点与张九龄为人所称道的那些感遇诗、咏史诗、咏怀诗如出一辙。其如明人胡震亨所言："含清拔于绮绘之中，寓神俊于庄严之内。"[①]不管是乐府诗，还是其他诗歌，张九龄的独特之处乃在于清绮与神俊兼具。而这一点，

---

① 胡震亨《唐音癸签》，第10卷，第83页，上海，古典文学出版社，1957。

既与盛唐之音的气质相和，又为张九龄所独有。

作者简介：雷乔英，女，1982年生，四川人，首都师范大学文学院在读博士研究生，研究方向为魏晋南北朝隋唐五代文学，目前正致力于盛唐乐府诗的研究。

白居易《新乐府》原型之考论

◇ 方向明

（北京，首都师范大学文学院，100089）

提要：本文考察白居易《新乐府》的《毛诗》原型。《新乐府》对《毛诗》的取法，绝不止于在结构体例上的借鉴。《新乐府》在内容主旨上以《毛诗》为蓝本，在比兴手法以及采诗之目的、美刺之精神上亦继承了《诗经》传统。

关键词：新乐府　毛诗　诗经　白居易

白居易《新乐府》五十篇从内容主旨到体例结构都是经过精心的设计和安排的，如此精心的营造，一定有其渊源。因此，关于白居易《新乐府》借鉴的原型，一直是人们感兴趣的问题。由于白居易《新乐府》序已经明言："首句标其目，卒章显其志，《诗》三百之义也。"[①]故后世学者多认为，《诗经》是白居易《新乐府》的直接原型。比如陈寅恪《元白诗笺证稿》云："是以乐天新乐府五十首，有总序，即摹毛诗之大序。每篇有一序，即仿毛诗之小序。又取每篇首句为其题目，即效关雎为篇名之例。全体结构，无异古经。质而言之，乃一部唐代诗经，诚韩昌黎所谓'作唐一经'者。"[②]卞孝萱《白居易与新乐府运动（下）》更详细地论述道："他继承《诗经》的传统：《毛诗》有大序，《新乐府》有总序。《毛诗》每篇有小序，《新乐府》每首也有小序。《诗经》以每首的首句为题，《新乐府》基本上也是这样。《诗经》大多在每篇末章，阐发题义，《新乐府》也于每首最末几句，揭示全首的主题思想及作者的用意所在。""《新乐府》贯彻了《诗经》'美刺比兴'的精神。五十首诗，有'美'有'刺'。"[③]二位先生的论述，十分精当。然而张煜在其《白居易〈新乐府〉创作目的、原型等考论》一文中持不同观点。她认

---

① 谢思炜《白居易诗集校注》，第 267 页，北京，中华书局，2006。

② 陈寅恪《元白诗笺证稿》，第 124 页，北京，三联书店，2001。

③ 卞孝萱《白居易与新乐府运动（下）》，《文史知识》，1985 年第 2 期。

为，“白居易新乐府创作的借鉴原型不是人们通常所说的《毛诗》，而是取自《尚书·五子之歌》”，[①]并将白居易新乐府与《五子之歌》的一系列具体劝诫内容进行比较。张文见解独到，论述严谨，是关于新乐府原型的最新研究成果。不过笔者仍然认为，尽管白居易《新乐府》在内容上对《五子之歌》多有取法和借鉴，但这只是《新乐府》所借鉴的一个方面，《五子之歌》只能算是《新乐府》的源头之一，《新乐府》最直接最具体的原型仍然是《诗经》。白居易《与元九书》云：“夫文尚矣，三才各有文，天之文三光首之，地之文五材首之，人之文六《经》首之。就六《经》言，《诗》又首之。”[②]可见，白居易将《诗经》推崇到了一个至高无上的地位。我们不仅可以在《新乐府》序“首句标其目，卒章显其志，《诗》三百之义也”的叙述中体会白居易在安排五十首新乐府诗的结构体例时，刻意取法《诗经》的良苦用心和自觉意识。而且《新乐府》取法于《诗经》者，绝不止于其结构体例，在内容主旨、表现手法等方面也多有借鉴。故笔者拟从内容主旨、比兴手法的运用、美刺精神等方面对白居易《新乐府》的《诗经》原型做一更为细致的描述。

一、《新乐府》的主题以《诗经》为蓝本

《新乐府》五十首在内容主旨上与《诗经》有着惊人的相似之处，《新乐府》各首主题的确立，几乎全部以《诗经》为蓝本。诗中表现出来的民本思想，对不合理社会现实的批判，以及对君王的或颂美或讽谏等等，基本上都是对《诗经》思想内容的演绎。《毛诗序》每首诗都有小序，《新乐府》的每一首亦有小序，二者不仅在形式上一致，在内容上也多有吻合。为了说明这一问题，我们首先将《新乐府》与《诗经》之主题作一比照。[③]

---

① 张煜《白居易〈新乐府〉创作目的、原型等考论》，《北京大学学报》2007年第5期。

② 顾学颉校点《白居易集》，第960页，北京，中华书局，1979。

③《诗经》各首诗主题的确定，主要参照《毛诗序》，兼采方玉润《诗经原始》之说。《新乐府》各首之主题，以其“小序”为主，兼参考《白氏讽谏》、陈寅恪《元白诗笺证稿》、谢思炜《白居易诗集校注》等著作的论述，以及原诗的内容。

白居易《新乐府》与《诗经》主题之比照

主题	《诗经》	白居易《新乐府》
颂美祖业、垂戒时君	《大雅》31首内容皆为歌颂祖先功德，或者劝谏时君。其中“文王之什”歌颂文王、武王之功业。“生民之什”、“荡之什”或美先王之德行，或警戒成王，或劝谏厉王，等等。	《七德舞》：美拨乱陈王业也。《法曲》：美列圣正华声也。《二王后》：明祖宗之意也。《海漫漫》：戒求仙也。陈寅恪云：“此四篇性质近似，皆标明祖宗垂戒子孙之意。”
音乐分雅郑	《诗经》三百篇皆为乐歌。其《风》《雅》《颂》三部分即根据其和乐的乐调来区分的。“颂”配的是郊庙祭祀的乐曲，缓慢，庄重，配合舞蹈；“雅”是宫廷和贵族用的乐歌；“风”是各地的土乐。	白居易提倡雅乐，反对胡乐，并认为乐与政通。《立部伎》：刺雅乐之替也。《华原磬》：刺乐工非其人也。《胡旋女》：戒近习也。《五弦弹》：恶郑之夺雅也。
推赞君王之恩德	《郑风·缁衣》(《毛诗序》:“《缁衣》,美武公也。”) 《小雅·南有嘉鱼》(《毛诗序》:“《南有嘉鱼》,乐与贤也。太平之君子至诚,乐与贤者共之也。”) 《小雅·蓼萧》(《毛诗序》:“《蓼萧》，泽及四海也。”)	《昆明春水满》：思王泽之广被也。《道州民》：美臣遇明主也。《骊宫高》：美天子重惜人之财力也。《百炼镜》：辨皇王鉴也。
美君王怀远之功	《秦风·小戎》(《毛诗序》:“《小戎》，美襄公也。备其兵甲以讨西戎，西戎方强而征伐不休，国人则矜其车甲，妇人能闵其君子焉。”《笺》:“作者叙内外之志，所以美君政教之功。”) 《大雅·江汉》(《毛诗序》:“《江汉》，尹吉甫美宣王也。能兴衰拨乱，命召公平淮夷。”) 《大雅·常武》(《毛诗序》:“《常武》，召穆公美宣王也。有常德以立武事，因以为戒然。”)	《蛮子朝》：刺将骄而相备位也。(谢思炜谓：“白诗以开元蛮不来宾反衬德宗怀远之功，未始不有颂美意。”)《骠国乐》：欲王化之先迩后远也。
美忠烈	《豳风·破斧》(《毛诗序》:“《破斧》，美周公也。周大夫以恶四国也。”)《豳风·伐柯》(《毛诗序》:“《伐柯》，美周公也。周大夫刺朝廷之不知也。”) 《豳风·九罭》(《毛诗序》:“《九罭》，美周公也。周大夫刺朝廷之不知也。”)《豳风·狼跋》(《毛诗序》:“《狼跋》，美周公也。周公摄政，远则四国流言，近则王不知。周大夫美其不失其圣也。”)	《青石》：激忠烈也。

	《大雅·嵩高》（方玉润《诗经原始》："此诗与下篇《烝民》，同为尹吉甫赠送之作。一送申伯，一送仲山甫，以二臣位相亚，名相符，才德又相配，故于二臣之行也，特赠诗以美之。"）	
亡国明祖宗之意	《周颂·有客》（《毛诗序》："《有客》，微子来见祖庙也。"《笺》："成王既黜殷，命杀武庚，命微子代殷，后既受命来朝而见也。"）	《二王后》：明祖宗之意也。（《白氏讽谏》："刺亡国明祖宗之意也。"）
伤亡国	《王风·黍离》（《毛诗序》："《黍离》，闵宗周也。周大夫行役，至于宗周，过故宗庙宫室，尽为禾黍，闵周室之颠覆，彷徨不忍去，而作是诗也。"） 《鄘风·载驰》（《毛诗序》："《载驰》，许穆妇人作也。闵其宗国颠覆，自伤不能救也。"）	《隋堤柳》：悯亡国也。
为政难终	《卫风·考槃》（《毛诗序》："《考槃》，刺庄公也。不能继先公之业，使贤者退而穷处。"） 《秦风·晨风》（《毛诗序》："《晨风》，刺康公也。忘穆公之业，始弃其贤臣焉。"）	《驯犀》：感为政之难终也。（诗云："所嗟建中异贞元，象生犀死何足言。"感慨深挚。）
讽君臣不终	《秦风·权舆》（《毛诗序》："《权舆》，刺康公也。忘先君之旧臣与贤者，有始而无终也。"）	《太行路》：借夫妇以讽君臣之不终也。
戒佚游	《郑风·叔于田》、《郑风·大叔于田》（方玉润《诗经原始》称此二篇"同为刺庄公纵弟游猎之作"。） 《郑风·卢令》（《毛诗序》："刺荒也。襄公好田猎毕弋，而不修民事，百姓苦之，故陈古风以风焉。"）	《八骏图》：戒奇物，惩佚游。
讽官吏、边将失职	《郑风·清人》（《毛诗序》："《清人》，刺文公也。高克好利而不顾其君，文公恶而欲远之，不能，使高克将兵而御狄于境。陈其师旅，翱翔河上，久而不召，众散而归。高克奔陈。公子素恶高克，进之不以礼，文公退之不以道。危国亡师之本，故作是诗也。"） 《小雅·祈父》（《毛诗序》："《祈父》，刺宣王也。"《笺》："刺其用祈父，不得其人也。官非其人则职废。祈父之职，掌六军之事，有九伐之法。"）	《司天台》：引古以儆今也。（诗云："是时非无太史官，眼见心知不敢言。"陈寅恪云："是此篇所刺者，岂即当时之执政耶？"）《捕蝗》：刺长吏也。《官牛》：讽执政也。《紫毫笔》：讽失职也。《城盐州》：美圣谟而诮边将也。《西凉伎》：刺封疆之臣也。《秦吉了》：哀冤民也。（陈寅恪云：是此篇所讥刺者至广，而乐天尤愤慨于冤民之无告，言官之不言也。）

刺贪	《魏风·硕鼠》(《毛诗序》:"《硕鼠》,刺重敛也。国人刺其君重敛蚕食于民,不修其政,贪而畏人,若大鼠也。")	《黑潭龙》:疾贪吏也。《阴山道》:疾贪虏也。
刺小人	《小雅·无将大车》(《毛诗序》:"《无将大车》,大夫悔将小人也。"《笺》:"幽王之时,小人众多,贤者与之从事,反见谮,自悔与小人并。")	《天可度》:恶诈人也。
刺士不得志	《邶风·柏舟》(《毛诗序》:"《柏舟》,言仁而不遇也。卫顷公之时,仁人不遇,小人在侧。") 《邶风·北门》(《毛诗序》:"北门,刺士不得志也。言卫之忠臣不得其志尔。")	《涧底松》:念寒隽也。(陈寅恪云:"此篇必于'金张世禄'之吉甫,'牛衣寒贱'之僧孺,有所愤慨感惜。非徒泛泛为'念寒隽'而作也。")
疾谗言	《陈风·防有鹊巢》(《毛诗序》:"《防有鹊巢》,忧谗贼也。宣公多信谗,君子忧惧焉。") 《小雅·巧言》(《毛诗序》:"《巧言》,刺幽王也。大夫伤于谗,故作是诗也。") 《小雅·巷伯》(《毛诗序》:"《巷伯》,刺幽王也。寺人伤于谗,故作是诗也。")	《陵园妾》:怜幽闭也。(《白氏讽谏》:"托幽闭喻被谗遭谴也。")
戒兵役,反战争	《王风·君子于役》(《毛诗序》:"《君子于役》,刺平王也。君子行役无期度,大夫思其危难以风焉。") 《秦风·无衣》(《毛诗序》:"《无衣》,刺用兵也。秦人刺其君好攻战,亟用兵,而不与民同欲焉。") 《小雅·何草不黄》(《毛诗序》:"《何草不黄》,下国刺幽王也。四夷交侵,中国背叛,用兵不息,视民如禽兽。君子忧之,故作是诗也。")	《新丰折臂翁》:戒边功也。《缚戎人》:达穷民之情也。(诗为一位饱受战争之苦的俘虏的自陈之辞)
伤百姓之苦,刺不劳而获	《魏风·伐檀》(《毛诗序》:"《伐檀》,刺贪也。在位贪鄙,无功而受禄,君子不得进仕尔。")	《杜陵叟》:伤农夫之困也。 《卖炭翁》:苦宫市也。《缭绫》:念女工之劳也。《红线毯》:忧蚕桑之费也。
倡俭戒奢	《曹风·蜉蝣》(《毛诗序》:"《蜉蝣》,刺奢也。昭公国小而迫,无法以自守,好奢而任小人,将无所依焉。")	《杏为梁》:刺居处奢也。《草莽莽》:惩厚葬也。
愍怨旷	《小雅·采绿》(《毛诗序》:"《采绿》,刺怨旷也。幽王之时,多怨旷者也。")	《上阳白发人》:愍怨旷也。

止淫奔	《鄘风 · 蝃蝀》(《毛诗序》:"《蝃蝀》,止奔也。卫文公能以道化其民,淫奔之耻,国人不齿也。") 《卫风 · 氓》(《毛诗序》:"《氓》,刺时也。宣公之时,礼义消亡,淫风大行,男女无别,遂相奔诱。华落色衰,复相弃背,或乃困而自悔,丧其妃耦,故序其事以风焉。美反正,刺淫泆也。") 《郑风 · 东门之墠》(《毛诗序》:"《东门之墠》,刺乱也。男女有不待礼而相奔者也。"	《井底引银瓶》:止淫奔也。
戒艳色	《陈风 · 月出》(《毛诗序》:"《月出》,刺好色也。在位而不好德,而说美色焉。")	《李夫人》:鉴嬖惑也。《古冢狐》:戒艳色也。
讽妆容无常	《小雅 · 都人士》(《毛诗序》:"《都人士》,周人刺衣服无常也。古者长民,衣服不贰,从容有常,以齐其民,则民德归壹。伤今不复见古人也。")	《时世妆》:警戒也。(其诗云:"元和妆梳君记取,髻堆面赭非华风。")

从以上表格可以看出,《新乐府》的主题绝大部分都来源于《诗经》,大到对祖宗王业的颂美,对君王功德的推赞,小到对普通老百姓的苦难的怜悯,对人生种种不幸的无奈,都可以在《诗经》中找到原型。在《新乐府》中,《鸦九剑》和《采诗官》是对所有诗的总结,刺佛寺寖多的《两朱阁》和刺盐商的《盐商妇》主题具有鲜明的时代特色,除此以外,其他诗篇的主题均脱胎于《诗经》。很多"小序"对某首诗主题的概括,与《毛诗序》的语言几乎是完全一样的。比如,《毛诗序》云"闵宗周也",《新乐府》云"悯亡国也";《毛诗序》云"刺好色也",《新乐府》云"戒艳色也";《毛诗序》云"刺怨旷也",《新乐府》云"愍怨旷也";《毛诗序》"止奔也",《新乐府》"止淫奔也";《毛诗序》"刺奢也",《新乐府》"刺居处奢也"。这些雷同的表达,可以看出白居易对《诗经》的有意学习和模仿。白居易作《新乐府》受元稹、李绅的启发,但比二人的题目增加了30多个,而且大大地拓宽了其原有的题材范围,主题亦有所拓展,这显然得益于《诗经》广泛而深刻的主题领域。

二、《新乐府》继承《诗经》的比兴手法

比兴是《诗经》的用诗之法。正如郑玄《周礼注》所言:"比者,

见今之失，不敢斥言，取比类以言之。”“兴，见今之美，嫌于媚谀，取善事以喻劝之。”[1]比兴就是运用诗中的形象，通过类推、启发联想来感发志意，言在此而意在彼。善用比兴是《诗经》重要的风格特征。白居易十分推崇《诗经》中比兴手法的运用。在《与元九书》中，他说：

> 噫！风雪花草之物，三百篇中，岂舍之乎？顾所用何如耳。设如“北风其凉”，假风以刺威虐也。“雨雪霏霏”，“因雪”以愍征役也。“棠棣之华”，感华以讽兄弟也。“采采芣苡”，美草以乐有子也。皆兴发于此，而义归于彼；反是者可乎哉？[2]

白居易反感梁陈时期“嘲风雪，弄花草”的诗，但是他同时指出，《诗经》中虽然亦有言风雪花草的诗篇，但都是借风雪花草之物以规讽，“兴发于此，而义归于彼”，所言之风雪花草是为了起兴。

因此，在他的五十首《新乐府》中，常常有借他物起兴，以达规讽之旨者。比如《太行路》“借夫妇以讽君臣之不终”，其首句云：“太行之路能摧车，若比人心是坦途。巫峡之水能覆舟，若比人心是安流。”借太行之路和巫峡之水来比衬人心。《涧底松》云：“有松百尺大十围，生在涧底寒且卑。涧深山险人路绝，老死不逢工度之。天子明堂欠梁木，此求彼有良不知。”用生长在涧底之松比譬寒俊之士，沉沦下僚，无人赏爱，纵有用世之才而不能见用于明主。《井底引银瓶》云：“井底引银瓶，银瓶欲上丝绳绝。石上磨玉簪，玉簪欲成中央折。瓶沉簪折知奈何？似妾今朝与君别。”以瓶沉簪折来起兴，比譬男女之间的恩断义绝，从而生发“止淫奔”的主题。白居易的五十首新乐府中，“兴发于此，而义归于彼”的例子很多，从中可以看出《诗经》比兴传统的恩惠与润泽。

三、《新乐府》在采诗以美刺的精神上亦以《诗经》为榜样

白居易多次论及上古时期的采诗制度。其《新乐府·采诗官》云：

---

① 郑玄注，贾公彦疏《周礼注疏》，《十三经注疏》，第796页，北京，中华书局，1980。

② 顾学颉校点《白居易集》，第961页，北京，中华书局，1979。

> 采诗官，采诗听歌导人言。言者无罪闻者诫，下流上通上下泰。周灭秦兴至隋氏，十代采诗官不置。郊庙登歌赞君美，乐府艳词悦君意。若求兴谕规刺言，万句千章无一字。不是章句无规刺，渐及朝廷绝讽议。诤臣杜口为冗员，谏鼓高悬作虚器。一人负扆常端默，百辟入门两自媚。夕郎所贺皆德音，春官每奏唯祥瑞。君之堂兮千里远，君之门兮九重闷。君耳唯闻堂上言，君眼不见门前事。贪吏害民无所忌，奸臣蔽君无所畏。君不见厉王、胡亥之末年，群臣有利君无利。君兮君兮愿听此，欲开壅蔽远人情，先向歌诗求讽刺。①

其《策林》六十九《采诗》亦云：

> 臣闻：圣王酌人之言，补己之过，所以立理本，导化源也。将在乎选观风之使，建采诗之官，俾乎歌咏之声，讽刺之兴，日采于下，岁献于上者也。所谓言之者无罪，闻之者足以自诫。大凡人之感于事，则必动于情，然後兴于嗟叹，发于吟咏，而形于歌诗矣。故闻《蓼萧》之篇，则知泽及四海也；闻《禾黍》之咏，则知时和岁丰也；闻《北风》之言，则知威虐及人也；闻《硕鼠》之刺，则知重敛于下也；闻“广袖高髻”之谣，则知风俗之奢荡也。闻“谁其获者妇与姑”之言，则知征役之废业也。故国风之盛衰，由斯而见也；王政之得失，由斯而闻也；人情之哀乐，由斯而知也。②

显然，白居易对采诗以讽谏的做法是十分推赞的，他认为上古时期采诗以讽的制度以及讽谏美刺的内涵都是最佳的，时下恰恰缺少这种有效的手段来辅助朝政，而《诗经》恰是采诗以讽的最好样板，因此他要学习之以“开壅蔽”。《新乐府》五十首正是他采诗匡主之志的表现方式。其《新乐府序》云：“其辞质而径，见之者易喻也。其言直而切，欲闻之者深诫也。其事核而实，使采之者传信也。其体顺而肆，可以播于乐章歌曲也。”《城盐州》又云：“谁能将此盐州曲，翻作歌词

---

① 谢思炜《白居易诗集校注》，第443页，北京，中华书局，2006。

② 顾学颉校点《白居易集》，第1370页，北京，中华书局，1979。

闻至尊？”可见，他希望自己的《新乐府》能像《诗经》那样广为流传、被执政者采用、并实现美刺时事的政治目的，从作诗之目的来说，他是以《诗经》为标杆的。为了达到“闻之者足以自诫”的效果，《新乐府》通篇皆为“兴谕规刺”之言，坚决贯彻《诗经》的美刺精神。《新乐府》中不乏颂美、推赞之作，如《七德舞》“美拨乱陈王业也”、《法曲》“美列圣正华声也”、《昆明春水满》“思王泽之广被也”、《道州民》“美臣遇明主也”、《骊宫高》“美天子重惜人之财力也”。但现实生活中，可“刺”的东西更多，所以批判、讽刺之作所占的比例更大一些。其中有指斥胡乐夷声侵雅乐的，如《立部伎》“刺雅乐之替也”、《华原磬》“刺乐工非其人也”、《五弦弹》“恶郑之夺雅也”。有讽谏君王的，如《两朱阁》“刺佛寺寖多也”、《杏为梁》“刺居处奢也”、《李夫人》“鉴嬖惑也”、《古冢狐》“戒艳色也”、《八骏图》“戒奇物、惩佚游也”。有批判官吏之贪鄙无耻的，如《捕蝗》“刺长吏也”、《官牛》“讽执政也”、《紫毫笔》“讽失职也”、《西凉伎》“刺封疆之臣也”、《黑潭龙》“疾贪吏也”。有同情百姓疾苦的，如《杜陵叟》“伤农夫之困也”、《卖炭翁》“苦宫市也”、《缭绫》“念女工之劳也”、《红线毯》“忧蚕桑之费也”、《缚戎人》“达穷民之情也”。有的在一首诗中同时表现“美”和“刺”两个方面，如《城盐州》“美圣谟而诮边将也”。白居易将美刺的手法运用得灵活自如出神入化，这都是对《诗经》的美刺精神取法和学习的结果。

总之，《新乐府》在体例结构、内容主旨、表现方法、作诗目的等方面处处以《诗经》作为原型，有意识地对其学习和模仿，用《诗经》之法，实现讽喻时事之政治目的，实不愧为“一部唐代诗经”。与仅仅在内容上借鉴《五子之歌》相比，《新乐府》取法《诗经》的方面更广泛更具体更直接，因此《诗经》确是《新乐府》最直接的原型。

作者简介：方向明，女，1979 年生，文学博士。

论张祜乐府诗的体式 *

◇马　婧

（北京，中华书局，100037）

提要：张祜的乐府诗主要采用了五绝、七绝、五律、七律等近体形式，古体较少，各体多短章少大篇，多采用代言体、隐语等，善于根据行文需要安排不同句式、韵脚，从而描摹场景气氛，并具有一定的舞台表演性。张祜对于乐府诗多种体式的选择，主要与不同内容情致的表达需要、追求配合曲调表演的兴趣，以及前代、当时创作习惯的影响三种因素有关。

关键词：张祜　乐府诗　体式

张祜生活于中晚唐之交，在唐宋诗演变历程中，其诗歌具有承上启下的特点。这一特点在其乐府诗创作中也有所体现。张祜乐府诗今存四十七首，[①] 虽然在其所有作品中比重不大，但在中晚唐之际，却特色鲜明，富于新变，在各体写作中多短章少大篇，多采用代言体、隐语等，并且主要应用了五绝、七绝、五律、七律等近体不同体裁。张祜乐府诗这些体式方面的特点，与他为了表现男女之情、摹写感发人心的场面、情绪，抒发作者对历史人生的感慨与议论等不同情志内容有关；又适应了所配合音乐的要求，体现了张祜对于表演性的自觉追求，同时与张祜重视新变的写作主旨，以及借复古为创新的写作方式有很大关系。因此本文从张祜乐府诗的体式入手，分析其乐府创作的特点。

* 本文为教育部人文社会科学重点研究基地重大招投标项目“乐府诗断代研究”之子课题“晚唐五代乐府诗研究”的阶段性成果之一。

① 《全唐诗》张祜名下所收《穆护砂》、《思归乐》二首、《金殿乐》、《胡渭州》二首、《戎浑》、《墙头花》二首、《采桑》、《杨下采桑》、《破阵乐》非张祜之作，见张祜著、尹占华校注《张祜诗集校注》，第554页，成都，巴蜀书社，2007。

一、五绝体式的运用

在张祜笔下的各体乐府中，五绝一体主要应用于两种类型的作品，一种内容凝练集中，摹写动作、事件之片段场景，或女子心中浮现的某一想法，一种格调雅正，评价历史人生，或咏叹冶游的和乐情调。其中前者主要学习了六朝吴声西曲之体式特征、情调风格，迥异于流辈，而成为其乐府诗的重要特色所在。如《莫愁乐》、《苏小小歌》三首、《读曲歌》五首、《白鼻騧》、《自君之出矣》等篇章，以表现女子对情郎之情怀为内容，从构思到语词等各方面，俱学习民歌的写法，摹写某种动作、事件之片断，或女子心中浮现的某一想法，内容简约集中，因此适于以精炼的五绝表现。如《读曲歌》五首[①]之一“窗中独自起，帘外独自行。愁见蜘蛛织，寻思直到明”，摹写女子徘徊思人之动作与不宁心绪，之三“不见心相许，徒云脚漫勤。摘荷空摘叶，是底采莲人”，表现女子质疑情郎感情的真假，《莫愁乐》曰“侬居石城下，郎到石城游。自郎石城出，长在石城头”，[②]展现女子终日于城头翘首望郎的场景片段。此类凝炼的内容若以七绝表现，风格将变为整饬密实，失去类似民歌的活泼流荡效果，从而与内容基调不尽相符。

张祜性喜歌舞娱乐，相应其五绝体乐府注意表演性动作的描写，善于将曲蕴之情以动作化、场面化的方式表现。代言体得到普遍应用，虽然“侬”、“郎”等称呼不一定出现，但女子的言说立场显而易见，便于引领读者进入情境，并往往运用俗语、隐语等民歌常见套语构思，以造成曲蕴之趣。如《白鼻騧》[③]一篇：

为底胡姬酒，长来白鼻騧。摘莲抛水上，郎意在浮花。

后二句中，女子以“莲”自谓对男子的爱怜之心，浮花既可喻指男子所眷念的浮华生活，又甚至可指酒杯中浮动的泡沫，照应酒筵歌席场合。女子以此自我嗟叹，感慨郎虽摘取自己的怜情蜜意，但终抛掷于流水，转而流连于胡姬酒肆之浮华生活。又如《读曲歌》其五：

① 尹占华《张祜诗集校注》，第548页，成都，巴蜀书社，2007。
② 尹占华《张祜诗集校注》，第551页，成都，巴蜀书社，2007。
③ 尹占华《张祜诗集校注》，第547页，成都，巴蜀书社，2007。

郎去摘黄瓜，郎来收赤枣。郎耕种麻地，今作西舍道。

“郎来收赤枣”既指男子曾在收枣之季的八九月份到来，又指郎曾来收取女子之红心，以与下文“郎耕种麻地，今作西舍道”对举，意谓本以夫妻双重倍收之吉，方可节节高之地，今已化作西舍道，沧海桑田人事全非。

张祜五绝体乐府体式方面呈现的种种特征，与各题首辞及前人之作，多有暗合之处，同时也是受各题的写作传统影响所致。如上所举《白鼻䯄》一篇，“为底胡姬酒，长来白鼻䯄”之动作性，即与后魏温子昇之同题首辞及该题所从出之《高阳乐人歌》[1]首辞“可怜白鼻䯄，相将入酒家”一致。由张祜此类作品对多种体式的运用，可见他善于学习民歌，以复古为创新的创作特点。

张祜评价历史人生，或咏叹冶游之和乐情调的作品，也多采用五绝之体，因这类作品内容集中，情韵浓郁，适于以精炼的五绝表现，如《树中草》、《玉树后庭花》、《昭君怨》二首、《襄阳乐》、《梦江南》[2]六篇：

青青树中草，托根非不危。草生树却死，荣枯君可知。（《树中草》）

轻车何草草，独唱后庭花。玉座谁为主，徒悲张丽华。（《玉树后庭花》）

万里边城远，千山行路难。举头唯见日，何处是长安？

汉庭无大议，戎虏几先和。莫羡倾城色，昭君愁最多。（《昭君怨》）

大堤花月夜，长江春水流。东风正上信，春夜特来游。（《襄阳乐》）

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第25卷，第371页，北京，中华书局，1979。

②《教坊记》为盛唐崔令钦所撰，载录《梦江南》、《望江南》二曲，将《梦江南》与《胡渭州》、《濮阳女》、《大郎神》、《杨下采桑》、《大酺乐》等《乐府诗集》所收近代曲辞并置一处，则《梦江南》亦为与朝廷有关之乐府曲调，且属于近代曲辞。《望江南》、《梦江南》非同一曲调，王国维考《望江南》不始于李德裕，任半塘据此详论之。见任半塘《教坊记笺订》第80页、112页，北京，中华书局，1962。

行吟洞庭句，不见洞庭人。尽日碧江梦，江南红树春。（《梦江南》）

评论历史人生者，如《树中草》指出世事不定之理，《玉树后庭花》叹恨红颜往往命运错舛，《昭君怨》其二讥评和亲政策，或为太和公主出嫁回鹘而作。此类作品以抽象概括世事人生之理为旨，兼以饱蕴之情的支配，往往具有议论精警的特点，因此无需如《雁门太守行》等采用七言大篇形式。而《襄阳乐》、《梦江南》二篇，洋溢着单纯明净的和乐情调，而非如《春莺啭》、《大酺乐》等内容近似之作以纪事及细腻再现当时氛围为写作中心，因此也采用了简练的五绝进行创作。张祜笔下，此类作品以简单明快的议论以及浓郁纯粹的情韵见长，不追求多方细腻铺写场景、事件，精简的五绝形式恰能产生主题突出的效果。若以七绝甚至大篇之体表现，则反而分散了文气，削弱感染力。其中蕴含的浓郁感情，上承志深意长的五言古诗，但对历史人生之理致的追寻，却也成为重议论、重思辨的宋诗之先声。

二、杂言体式的应用

张祜以乐府民歌体式摹写男女之情者，尚有《团扇郎》、《雉朝飞操》、《拔蒲歌》、《捉搦歌》四篇，均为杂言之作，这一体式的应用，与所写内容富于叙事性、情节性，要求采用不同句式、韵脚，以适应丰富内容层次的表达需要，颇有关联。在音乐留存方面，唯《雉朝飞》至中唐尚有曲调流传，[1]《团扇郎》、《拔蒲歌》、《捉搦歌》三题迄今未见表演于唐代的有关记载，但是在张祜笔下，四作在体式方面均呈现了可资舞台表演的一定质素。

其中《团扇郎》、《拔蒲歌》俱采用了以一句三言开篇，续以数句五言的杂言之体：

白团扇，今来此去捐。愿得入郎手，团圆郎眼前。（《团扇郎》）

拔蒲来，领郎镜湖边。郎心在何处？莫趁新莲去。拔得无心蒲，问郎好看无？（《拔蒲歌》）

---

① 由该题的霍总之作收录于令狐楚所编歌诗集《御览诗》中可知。

《团扇郎》采用“三五五五”句式，而非前人同题之作的五言四句形式，与张祜对该题谢芳姿首辞“三五五”体式的拟写有关，《拔蒲歌》采用“三五五五五五”句式，在《团扇郎》杂言之体的基础上增加了两句五言，情节性亦相应增强，可见张祜对这一类杂言体式的探索。此类三五之体一度应用于吴地民歌，自六朝以来多作问答之辞，多见于酒筵场合，至初盛唐间甚为常见，有雅化趋势，如《宛转歌》、《张生梦其妻及长鬐人歌》、王绩《春桂问答》等。[①]张祜生长于吴地，对当地民俗耳濡目染，而且杂言对唱节奏明显不同于齐言，情调更为曼妙，都有可能是促使张祜探索这一体式的原因。在句式的具体安排上，《拔蒲歌》与《团扇郎》俱为篇首二句组合一句三言与一句五言，交待有关情事背景，之后为两句五言，以代言体由女子自表心事。因此《团扇郎》形似由动作开场、以女子歌唱为主的歌舞戏。而《拔蒲歌》[②]于首四句后尚有两句五言“拔得无心蒲，问郎好看无”，情节更加完整丰富，画面富于动作感，具有一定的舞台表演性。

《团扇郎》、《拔蒲歌》之外，《雉朝飞操》、《捉搦歌》则采用了以七言为主的杂言体式，且俱善于插入非七言句式，以配合行文波澜之处。如《雉朝飞操》：[③]

朝阳陇东泛暖景，双啄双飞双顾影。朱冠锦襦聊日整，漠漠雾中如衣褧。伤心卢女弦，七十老翁长独眠。雄飞在草雌在田，衷肠结愤气呵天。圣人在上心不偏，翁得女妻甚可怜。

该篇于摹写飞雉的首四句七言后，插入“伤心卢女弦”一语，引起下文老翁伤心长独眠的五句七言。对琴声的强调，实为对当时舞台安排的实际描摹，同时在曲辞中又有转换内容、衔接下文的作用。而且韵脚亦随之由前文的上声青韵，自然过渡到下文的平声先韵，具有堂皇

①《宛转歌》见郭茂倩《乐府诗集·琴曲歌辞》卷60，第872—875页，北京，中华书局，1979。《张生梦其妻及长鬐人歌》见杜文澜《古谣谚》第95卷，第997页，北京，中华书局，1958。论参任半塘、王昆吾《隋唐五代燕乐杂言歌辞集》，上册第15页，成都，巴蜀书社，1990。以及周仕慧《〈宛转歌〉本事流传及诗体特征考》，《乐府学》，2009年第4辑。

② 尹占华《张祜诗集校注》，第537页，成都，巴蜀书社，2007。

③ 尹占华《张祜诗集校注》，第543页，成都，巴蜀书社，2007。

正大、气壮言宜的声情效果。

《捉搦歌》[1]亦以七言为主导句式，且较之《雉朝飞操》，更善于穿插其他句式，以助主题之表达：

> 门上关，墙上棘，窗中女子声唧唧。洛阳大道徒自直，女子心在婆舍侧，呜呜笼鸟触四隅。养男男娶妇，养女女嫁夫。阿婆六十翁七十，不知女子长日泣，从他嫁去无悒悒。

全篇以两句双关语“门上关，墙上棘”起兴，采用了民间歌谣首尾惯用的以短章起结之法。三言短句的运用，看似描写场景的闲笔，实则与主题有潜在关系，其安排如后世歌舞剧常见的静场语。而下文采用四句七言形式，接续了开篇对女子居处环境的描写，同时借物事拟写女子心情的意图也更加明显。直至“养男男娶妇，养女女嫁夫”二句，直接以斩截的五言形式作议论之辞，不复依傍物象，主题益加显豁，由此领起下文夹叙夹议的三句七言，逼出阿婆当早嫁女的主题。全篇善于采用不同句式，形成内容的过渡与转换，并且大致根据内容层次，择用不同韵脚，首五句铺写场景物事，主要采用了可同用的入声职、质二韵为韵脚，中间以议论为主的三句另择平声虞韵、上声尤韵表现，语气有所缓和，而篇末夹叙夹议的三句七言则采用了入声缉韵。首尾两节仄声韵脚的使用，有助于形成逼仄激动的声情效果。

张祜的四篇杂言之作，均模仿乐府民歌，运用比拟映衬，或代女子立言，或善于根据内容层次安排不同句式、韵脚，虽然多无入乐记载，但仍具有一定程度的舞台表演性，这也与张祜喜描写歌舞娱乐活动、尤关注场景气氛的个人爱好有关。四篇作品采用杂言而非惯用的五绝之体，主要原因是所写内容具有一定的叙事性与情节性，与五绝截取片段、短小精炼的表现感觉不相吻合，同时也与首辞体式的影响有关。

三、七绝体式的运用

张祜乐府诗对七绝体的运用，与之对场景的表现兴趣有关。其中部分作品，采用七绝体，细腻描摹数帧印象突出的画面，以表现歌舞娱

---

① 尹占华《张祜诗集校注》，第538页，成都，巴蜀书社，2007。

乐活动的热烈气氛，另一部分作品借助场景摹写，表达复杂情感，场景描摹中体现了迂徐唱叹的情感特质，亦宜以七绝体表现。

张祜对于歌舞娱乐活动之场景气氛的表现兴趣，在其杂言乐府中虽有所体现，但仍以七绝最为集中显明，并对该体式的选用有重要影响。张祜这一内容的七绝之作有《千秋乐》、《大酺乐二首》、《热戏乐》、《上巳乐》、《春莺啭》五题六篇：

八月平时花萼楼，万方同乐是千秋。倾城人看长竿出，一伎初成赵解愁。（《千秋乐》）

车驾东来值太平，大酺三日洛阳城。小儿一伎竿头绝，天下传呼万岁声。

紫陌酺归日欲斜，红尘开路薛王家。双鬟笑说楼前鼓，两杖争轮好落花。（《大酺乐》）

热戏争心剧火烧，铜槌暗执不相饶。上皇失喜宁王笑，百尺幢竿果动摇。（《热戏乐》）

猩猩血彩系头标，天上齐声举画桡。却是内人争意切，六宫罗袖一时招。（《上巳乐》）

兴庆池南柳未开，太真先把一枝梅。内人已唱《春莺啭》，花下傞傞软舞来。（《春莺啭》）

张祜这一内容的七绝之作，已形成一定的行文模式，或首二句概述时间、地点、事件，三四句描写热烈而激动人心的场面，或直接描写系列动作与画面，而无背景介绍，并往往对场景中的他人反应也有所表现，用以侧面烘托现场气氛。总之为了浓墨重彩地刻画场景气氛，而采用了七绝体式。

如《千秋乐》，首句交待时间、地点，次句点明事件，第三句侧面拟写倾城人出的场面，第四句归结到正面描写赵解愁的高超技艺。《大酺乐》其一亦是如此，但后二句乃先正面描写小儿之态，后以众人齐呼万岁的景象作侧面烘托。如《热戏乐》则拟写了系列动作与画面，首句概言其紧张激烈，以“剧火烧”的形象加以表现，后三句展现三幅画面，首则铜槌暗执，次则上皇与宁王展露不同神色，末则百尺幢竿摇荡不绝，择要描写了三个重要场面。正因追求集中介绍时间、地点、事件，并且对于现场气氛表现为细致的描写而非择要叙述，所以不便以简

短的五言容纳，而是采用七言；正因只摹写关键性动作与两三幅画面，因此不选用篇幅更长的五七律，而是采用了绝句之体。而且，这五题六篇俱为近代曲辞，以七绝体式配合入乐之需，也是近代曲辞的惯例。如《杨柳枝》、《浪淘沙》、《踏歌行》等题皆然，此五题皆属此类。

张祜此类乐府之作，可见他对热烈欢乐气氛的歆慕，且取材往往有关帝王宫廷，有实录其事的自觉追求。张祜这一做法上承杜甫、白居易、元稹而来，因此洪迈《容斋续笔》卷二“唐诗无讳避”条评论：“唐人歌诗，其于先世及当时事，直辞咏寄，略无避隐。至宫禁嬖昵，非外间所应知者，皆反复极言，而上之人亦不以为罪。”[①]这一特色同时也与王建宫词的影响有关，但概述时间、地点、事件的成分稍有增益，未如王建宫词更注重细腻描写，因此许学夷《诗源辩体》认为：“张祜，元和中作宫体七言绝三十余首，多道天宝宫中事，入录者较王建工丽稍逊，而宽裕胜之。”[②]

张祜其他七绝体的乐府，同样以摹写场景及所见景象为重要写作手法，但并非仅为记录当时情事、传达现场气氛，而更多服务于表现复杂情感的需要，“讲讽怨谲，时与六义相左右”，[③]甚至为此招致名教之士的苛责。[④]其中曲笔，往往体现在“却”、“尤是”、“分明”、“莫”等表达情感判断的语汇，确立了全篇抒情议论的基调，并具有文人创作的含蓄精雅特质，因此各单句以其内容之丰富，而难以简短的五言容纳。其运用七绝之体，因各篇的情感类型或悠扬或绵深，若采用精简的五言或稍加繁复的律体，则无法与内容本身吁徐唱叹的情感特质合拍。

如《丘家筝》[⑤]一首：“十指纤纤玉笋红，雁行轻遏翠弦中。分明似说长城苦，水咽云寒一夜风。”笔触由纤纤玉指、筝柱翠弦而及筝声，

---

① 洪迈撰、孔凡礼点校《容斋随笔·容斋续笔》第2卷，第239页，北京，中华书局，2005。

② 许学夷著、杜维沫点校《诗源辩体》第29卷，第282页，北京，人民文学出版社，1987。

③ 计有功《唐诗纪事》第52卷，第795页，上海，上海古籍出版社，1987。

④ 如潘德舆《养一斋诗话》对《邠王小管》、《玉环琵琶》、《集灵台》等此类作品的批评。见尹占华《张祜诗集校注·附录一》，第591页，成都，巴蜀书社，2007。

⑤ 原题《题宋州田大夫家乐丘家筝》，一名《小秦王》、《氐州第一》，见尹占华《张祜诗集校注》，第216页，成都，巴蜀书社，2007。《教坊记》载录有《小秦王》。考《凉州》、《伊州》、《陆州》、《石洲》等皆收录于《乐府诗集》“近代曲辞”，则同类之《氐州第一》即《丘家筝》亦为近代曲辞。

以“分明”一语强调筝声之凄婉，复以夜风中云寒水咽之意境加以比拟，善用比喻造成诗意之回环，情感于千回百折中又具有拗折不断的力量。若改为五言，则为“纤纤玉笋红，雁遏翠弦中。似说长城苦，水咽云寒风”，风格变为轻灵跳跃，诗意稍嫌生涩，也缺乏原作叹惋不绝的意味。又如表现帝王思人及宫怨主题的《雨霖铃》、《李夫人词》、[①]《长门怨》：

雨霖铃夜却归秦，犹是张徽一曲新。长说上皇和泪教，月明南内更无人。(《雨霖铃》)

延年不语望三星，莫说夫人上涕零。争奈世间惆怅在，甘泉宫夜看图形。(《李夫人词》)

日映宫墙柳色寒，笙歌遥指碧云端。珠铅滴尽无心语，强把花枝冷笑看。(《长门怨》)

各作俱善于以居处环境、动作行为、相关人事等多方侧面铺陈，并以“尤是”、“长说”、“更”、“莫说”、“争奈”、“强把”等点醒全篇，而少作正面描绘，情致绵长。若采用简省的五绝体式，则整体风格将变为含蓄简约，而缺乏曲折绵长的动人效果，也无法直接体现作者的评论之意。若以五七言律体甚至长篇表现，现有内容又嫌单薄，势必削弱情感的浓度。

张祜尚有《折杨柳枝》[②]一题二首（莫折、凝碧），风格清雅，亦采用七绝体式：

莫折宫前杨柳枝，玄宗曾向笛中吹。伤心日暮烟霞起，无限春愁生翠眉。

凝碧池边敛翠眉，景阳楼下绾青丝。那胜妃子朝元阁，玉手和烟弄一枝。

二作之首篇以折杨柳写女子之春愁，后篇将柳拟人化，俱以眉入诗，

---

①《乐府诗集》第84卷该题名作“李夫人歌”，以宋蜀刻本《张承吉文集》为底本校注之《张祜诗集校注》作“李夫人词”，见第232页。

②《乐府诗集》第81卷该题名作“杨柳枝”，以宋蜀刻本《张承吉文集》为底本校注之《张祜诗集校注》作“折杨柳枝”，见第184页。

后篇首句之“敛翠眉”承前篇篇末之“生翠眉”，后篇篇末“弄一枝”也与前篇首句之“杨柳枝”呼应，且“折杨柳”、“生翠眉”、“敛翠眉”、“绾青丝”、“弄一枝”俱可以动作表现，或为酒筵之上打令之作。七绝体式的运用，当与此有关，同时也遵循了该题的写作惯例。当时《折杨柳枝》、《丘家筝》、《雨霖铃》三题俱有音乐流传，均为近代曲辞，以七绝为常式。而《长门怨》一度以五言八句为常，但自盛唐李白以来，七绝体式日渐常用，中唐时期，该题之作半为五律，半为七绝，晚唐五代，七绝则成为主流体裁。且该曲至晚唐尚有曲调留存，张祜之作当亦是为满足入乐之需，而采用了七绝之体。

四、五律体的应用

张祜笔下，以抒写男女之情、描摹场景气氛为写作目的的乐府，多以五绝表现，而追求刻画意气风发之形象的篇章，如《塞下曲》（二十逐嫖姚）、《少年行》（即《赠淮南将》“年少好风情”）、《公子行》（春色满城池）等，则多选择了五律体式。这类形象往往出现于两种题材：一种是边塞题材类，另一种是富贵公子的冶游生活题材。高棅《唐诗品汇·五言律诗叙目》曰：“降及贞元以后，戎昱、李益、戴叔伦、张籍、张祜之流，无足多得，其有合作者遗韵尚在，犹可以继述盛时。”[①]张祜的个性在某一方面，仍秉承盛唐风范，激动于建功立业，同时也歆羡生活享受，与李白相似，因此同样以大篇容纳此类内容。但李白逸荡之情志更盛，故往往直接设想自己的英雄气概，以奇思发抒天外之想，并采用篇幅更长的古体行文。而张祜虽曾游历边塞，也不乏歌台暖响、肥马轻裘的生活经历，却往往臆想他人的行为事迹，其意念中的这类形象，更多出现于某种类型化的场景，具有类似的行为动作，与某种情调氛围产生固定的联系，因此以整饬的五律行文，采用分项铺陈的赋法，借以体验有所作为的生活，并尝试运用七律及篇制更长的五古表现。其中洋溢的激情与想望，仍具盛唐之遗风，然而对不同创作体式的探索，以及渐趋细致的观察体验方式，则呈现中晚唐诗人的典型特征。

① 高棅编选《唐诗品汇》，第 508 页，上海，上海古籍出版社，1988。

张祜边塞题材类的乐府为《塞下》（万里配长陉）、[1]《塞下曲》（二十逐嫖姚）、《塞上曲》（边风卷地时）、《从军行》（少年金紫）四题，以新题乐府为主，多有入乐记载：[2]

> 万里配长陉，连年惯野营。入群来拣马，抛伴去擒生。箭插雕翎阔，弓盘鹊角轻。问看行远近，西去受降城。（《塞下》）
>
> 二十逐嫖姚，分兵远戍辽。雪迷经塞夜，冰壮渡河朝。促放雕难下，生骑马未调。小儒何足问，看取剑横腰。（《塞下曲》）
>
> 边风卷地时，日暮帐初移。碛迥三通角，山寒一点旗。连收摇索马，引满射雕儿。莫道勋功细，将军昔戍师。（《塞上曲》）
>
> 少年金紫就光辉，直指边城虎翼飞。一卷旌收千骑虏，万全身出百重围。黄云断塞寻鹰去，白草连天射雁归。白首汉廷刀笔吏，丈夫功业本相依。（《从军行》）

各篇均以表现人物形象为中心，为此或在首联总写其人其事，中二联多方表现人物形象，尾联则往往作讥嘲儒生之语，或由摹写场景归结到表现人物的活动。在铺陈人物行为事迹的部分，以自然环境及射猎场面的描写为常式，如《塞下曲》；或抽换自然环境的专门描写为轻松擒敌的情景，如《从军行》；或组合拣马擒敌的场面与武器精良的描写，如《塞下》。在摹写人物活动前的场景铺垫部分，则注意逐渐增设与人有关的景物，如《塞上曲》。无论是何种铺陈，都具有条理井然、层次清晰的特点，并受中晚唐律体渐兴的影响，因此采用规范性强的律体而非古体行文；内容多端，因此摈弃五七言短章；各层次的铺陈更加关注气氛与整体印象的传达，因此多采用简短的五言而非容量更大的七言，唯《从军行》为例外。所用律体虽对仗工整，却不觉平淡严滞少变化，乃因行文富于慷慨激情，且力求突出所见景物的鲜明印象，善于以动态写静景，极其重视气氛的营造，学习骆宾王以数字入诗以造成斩截效果，并学习老杜诗的倒装等具体技法，从而造成所谓

---

①《乐府诗集》第93卷“新乐府辞”将该篇收录于“塞下曲”一题之下而非“塞下”一题之下。

②《塞下曲》至晚唐尚有入乐记载，《从军行》至中唐尚有入乐记载，《塞上曲》于唐代入乐之记载不明确，但亦具较大可能性。

"言不可刊置别处"[1]的生动效果。徐献忠《唐诗品》评价："处士诗长于模写，不离本色，故览物品遊，往往超绝，所谓五言之匠也。"[2]张祜笔下无论是表现边关风物还是富贵游乐生活的五律，都具有徐献忠所论的摹写超绝之特色。其以富贵游乐生活为题材的乐府诗，仍以公子少年为表现的中心，如《公子行》（玉堂、春色）、《少年行》、《少年乐》三题四篇：

玉堂前后画帘垂，立却花骢待出时。红粉美人擎酒劝，锦衣年少臂鹰随。轻将玉杖敲花片，旋把金鞭约柳枝。晴日独游三五骑，等闲行傍曲江池。（《公子行》）

春色满城池，杯盘看处移。镫金斜燕子，鞍帕嫩鹅儿。买笑歌桃李，寻歌折柳枝。可怜明月夜，长是管弦随。（《公子行》）

年少好风情，垂鞭卖眼行。带金狮子小，裘锦麒麟狞。拣匠装银镫，堆钱买钿筝。李陵虽效死，时论亦轻生。（《少年行》）

二十便封侯，名居第一流。绿鬟深小院，清管下高楼。醉把金船掷，闲敲玉镫游。带盘红鼹鼠，袍砑紫犀牛。锦袋归调箭，罗鞋起拨球。眼前长贵胜，那信世间愁。（《少年乐》）

此类篇章之首二句，或采用概括其人其事的写法如《少年行》，或直接呈现贵家公子之居处如《公子行》二首。中数语，各篇往往摹写少年公子之服玩、随侍、游乐行为的场面，但更为活泼跳荡。末二句仍以生发议论者为常式，但有的篇章也总写其游乐之事，如《公子行》[3]之"晴日独游三五骑，等闲行傍曲江池"。各篇铺陈之处注意突出富贵气象，仍然以场景氛围为表现的焦点，采用化静为动等写法，因此所用体裁同样以五律为主。而"公子行"一题出现一篇七律，较同题五律为佳，因单句的容量更大，适于细腻繁富地描写贵游气象，以抒发内心感受。张祜追求曲尽其致地表现对象特点，但普通的五言八句律诗篇幅仍有拘束之处，因此张祜或探索七律的表现效果，如《公子行》

① 陆龟蒙《和过张祜处士丹阳故居并序》，彭定求等《全唐诗》第626卷，第7194页，北京，中华书局，1980。

② 见尹占华《张祜诗集校注·附录一》，第588页，成都，巴蜀书社，2007。

③ 见尹占华《张祜诗集校注》，第395页，成都，巴蜀书社，2007。

"玉堂前后画帘垂"一篇，或拉长篇幅，如《少年乐》，声律亦以入乐为准，并未全依近体。

张祜乐府诗中的富贵游乐主题与边塞主题之作，在构思布局及表现技巧方面，存在较多相似性，都以表现人物形象为中心，采用"总写人事——多方铺陈——议论感慨"或"场景侧面烘托——正面描写人物"的结构，甚至如化静为动、注意运用场面描写、突出鲜明印象等写作技巧也一致。但在多种体裁的探索性方面，边塞主题者不如富贵游乐主题者，因边塞主题之作中，张祜欣羡有所作为的边疆人物，专注于表现其意气风发的形象，洋溢慷慨感奋之情，情志浓郁集中，故无其他枝蔓之意，五律已较能满足表达的需要。而贵游之作与此不同，少年公子形象更多带来轻松、欢快的情感体验，往往唤起诗人对多种事物与情绪的表达追求。张祜希望摹写的有居室之堂皇、服玩之美艳、游艺活动之丰富、陪侍者之殷勤，以及少年公子行事的豪贵气派、内心轻松欢畅的情绪等等，写作内容繁杂多端，加之以细腻体验的心理需要，及曲尽其致地表现特点的写作习惯，致使普通的五言八句律诗不能满足需要，张祜在这类主题的创作中，更多尝试了扩展篇幅的方式。

张祜以五律形式写成的乐府共七题八篇，值得注意的是，其中大部分与横吹曲有关，这也成为采用五律体式的原因之一。上述四题中的《塞上曲》、《塞下曲》源于汉横吹曲《出塞》，[①]此外尚有《折杨柳》、《入关》[②]二题，本身即为横吹曲调。《塞下曲》、《折杨柳》二题至晚唐尚有入乐的明确记载。隋唐之世，横吹、鼓吹结合施用于卤簿成为制度，并因此逐渐消弭了横吹音乐形式的独立性。[③]施用于道路仪仗的卤簿之乐必然具有一定的时间长度，张祜性喜音乐歌舞，所作横吹曲辞采用具有相应长度的五言八句形式，恐与此大有关系。且横吹曲音乐至唐代至少当部分保存"钲铙铿锵"[④]的音乐特点，鲜明的节奏感也适于配合斩截的五言而非繁复的七言。故其横吹曲《折杨柳》并不采用堪称

① 韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》，第204页，北京，北京大学出版社，2009。

② 该篇于《张祜诗集校注》题作"入潼关"，见第86页，成都，巴蜀书社，2007。

③ 孙尚勇《横吹曲考论》，《中国音乐学》，2003年第1期。

④ 沈德潜《说诗晬语》，《原诗·一瓢诗话·说诗晬语》，第204页，北京，人民文学出版社，1979。

“枝柔腰袅娜”[①]的七绝体近代曲辞《杨柳枝》来表现。此外尚有作为西曲歌且兼具软舞性质的《乌夜啼》，至晚唐尚有入乐记载，张祜亦采用五律形式，描摹乌飞与鸣栖的全过程，并始终隐现以少妇怀人之情，线索清晰且内容丰富有层次，因此以繁简适中的五律容纳。而《入关》一篇暗含对当时藩镇割据的讥评，及应当尊崇中央政权的议论，以咏潼关地理位置及雄险气势为主要内容，一如其非乐府类的登览咏怀之作，故也选用了五律形式。

五、七律体的应用

张祜乐府中的七律之作远远少于其他体裁，仅三题四篇，其中《公子行》、《从军行》已见上述，另有《爱妾换马》二篇，属杂曲歌辞，至中唐仍有音乐留存，为抒发对社会人事之感叹而作：

> 一面妖桃千里蹄，娇姿骏骨价应齐。乍牵玉勒辞金栈，催整花钿出绣闺。去日岂无沾袂泣，归时还有顿衔嘶。婵娟躞蹀春风里，挥手摇鞭杨柳堤。
>
> 绮阁香销华厩空，忍将行雨换追风。休怜柳叶双眉绿，却爱桃花两耳红。侍宴永辞春色里，趁朝休立漏声中。恩劳未尽情先尽，暗泣嘶风两意同。

其一着重表达人生中的错舛无奈之情，其二激愤、同情于被弃之妾与马的共同命运，二篇均交错表现妾与马的各自情态，并且注意将妾、马二者情态加以组接。如其一之“乍牵玉勒辞金栈，催整花钿出绣闺。去日岂无沾袂泣，归时还有顿衔嘶”，其二之“休怜柳叶双眉翠，却爱桃花两耳红。侍宴永辞春色里，趁朝休立漏声中”，而不采用前人或以半幅言妾半幅言马、或总结两方特点概而言之、或专主言妾的常见写法。而即便在惯以总括开篇的首联中，仍然采用上句组合妾与马各自情形，下句点明二者联系的写法，如同电影镜头剪接的蒙太奇手法，例如其一之“一面妖桃千里蹄，娇姿骏骨价应齐”，其二之“绮阁

---

① 白居易《杨柳枝二十韵》，彭定求等《全唐诗》第455卷，第5156页，北京，中华书局，1980。

香销华厩空，忍将行雨换追风”，两种内容交替出现，在互相映衬中又有所对比，并且各句采用表达情感的副词，以组织细腻的描写，因此采用单句容量丰富的七律形式。但在全篇中，以其构思之难，故不采用篇幅更长的排律。张祜笔下的七律，无论是表达人生情感的《爱妾换马》，还是表现少年意气的《公子行》、《少年行》，都具有善于生发诗意、加以细腻描绘的特点，但数量毕竟不多，是因为这与他喜勾勒场面整体氛围的写作习惯不尽合拍。

六、齐言七古之体的应用

张祜的乐府诗中也有少量齐言七古之作，如《车遥遥》、《雁门太守行》、《思归引》、《司马相如琴歌》四篇，均具有情浓笔逸的特点，主题不拘一格，善于腾挪生发，富于层次，突出体现了“其诗发言横肆，皆吴越之遗逸也”[①]的特色，因此以拘束相对较少的七古之体表现。如《车遥遥》：

> 东方昽昽车轧轧，地色不分新去辙。闺门半掩床半空，斑斑枕花残泪红。君心若车千万转，妾身如辙遗渐远。碧川迢迢山宛宛，马蹄在耳轮在眼。桑间女儿情不浅，莫道野蚕能作茧。

全篇以女子眼中所见的系列场景，烘托情韵气氛，视线由天色车影而及闺房之门与床，终至枕上，一步步逼出女子的心事，不同于中晚唐直接描写女子心情的常见写法。而且在女子自表衷心的部分，也善用学自民歌的巧喻如“君心如车”、“妾身如辙”、“野蚕”、“作茧”等，设喻奇妙，并插入比兴，以进一步兴发女子之情。而《雁门太守行》笔致更为逸荡：

> 城头月没霜如水，趚趚踏沙人似鬼。灯前拭泪试香裘，长引一声残漏子。驼囊泻酒酒一杯，前头啑血心不回。寄语年少妻莫哀，鱼金虎竹天上来，雁门山边骨成灰。

① 王赞《玄英先生诗集序》，《全唐文》，第865卷，第9070页，北京，中华书局，1983。

该篇首二句刻画城头月下征人行军的情景，次二句视线转移至家中，少妇于明暖之灯前拭泪，观夫试裘，然终悲不自胜，长引一曲。五六句又回到军中驼囊泻酒的场面，表现前线战士踏血赴死的心情。前半部分交错呈现军中之惨淡幽诡气氛，与少妇家中的香暖安定环境，二者既互为背景又形成对比，同时注意曲尽其致地描摹现场情态。这种交错表现双方的构思，极少见于他人之作，比之《爱妾换马》，亦更为逸宕。本篇后半部分，跳出前文的交错摹写，作者以“寄语”形式反讽，领起对少妇的劝慰，犹如舞台表演的画外音，既深化了主题，又一扫前文的逼仄气氛，令不平之气得以发抒。全篇时作交错对比，忽而跌宕出议论，意脉开阖，更宜以不拘近体声律之式、不拘长短的七言古体表现。

《思归引》不同于现存的该题首辞石崇之作，在同题诸作中回归于对该调本事的吟咏，善作奇思，有唐初七古“节次多而情韵婉”[1]的风味，呈现曲折绵长的幽凄情调：

> 重重作闺清旦鐍，两耳深声长不彻。深宫坐愁百年身，一片玉中生愤血。焦桐弹罢丝自绝，漠漠暗魂愁夜月。故乡不归谁共穴？石上作蒲蒲九节。

该作首二句以重闺、锁钥及音响感觉铺陈深宫环境，次四句分两节内容，展现女子坐愁深宫、琴鸣丝绝的两个场景，采用李贺常用的取象造境方式，化用碧血之典，引入魂愁夜月之象，助成凄怨气氛。七八句又为一层，将诗意拓深，超越本事中卫女为先王尽节之主题，暗示女子于故乡原有情人，[2]并以石上九节之蒲的形象加以映衬，暗藏李贺“九节菖蒲石上死”[3]之意。全诗分四节，曲折婉转地写出女子居处环境、幽怨心绪及背后隐情。若改为五言，则为“重闺清旦鐍，深声长不彻。深宫愁百年，玉中生愤血。罢弹丝自绝，暗魂愁夜月。故乡谁共穴，石蒲蒲九节”。五言之简洁反显全篇八句之拖沓，亦与本事中

---

① 刘熙载《艺概·诗概》，第72页，上海，上海古籍出版社，1978。

② 陈才智《张祜与元白诗派的离合》，人大复印资料2006年第6期。

③ 李贺《帝子歌》，彭定求等《全唐诗》第390卷，第4400页，北京，中华书局，1980。

幽凄的感情基调不协，因此该篇更适于以七古表现。《司马相如琴歌》虽为四句之短章，但仍具前后转折之意：

凤兮凤兮非无凰，山重水阔不可量。梧桐结阴在朝阳，濯羽弱水鸣高翔。

首二句咏叹凤虽有凰但山重水阔，次二句展现凤栖梧桐，于朝阳之下濯羽弱水，鸣且高飞以寻其偶之景，悠扬协畅的情调，亦适于以七古表现。

张祜的四篇七古之作俱情致浓郁，善于曲折其意，这一特色，正是学习前人七古创作传统并加以新变的成果。刘熙载《诗概》曰“七古‘炜煜而谲诳’”。[①]张祜之七古在表现感觉、具体技巧等多方面学习了楚辞，因此具有“炜煜而谲诳”的特色，尤其是其中《雁门太守行》、《思归引》二篇，正是学习了李贺歌诗承自楚辞的表达技巧，同时对张王乐府也加以扬弃，宋育仁《三唐诗品》曰：“七言构体生新，劲过张王，而同其风味。琢词洗骨，在东野、长吉之间。《雁门》、《思归》，尤推高唱。”[②]张祜对于七古之体，一方面遵循其创作惯例，另一方面也力图以巧妙逸宕之思加以新变，寻求艺术创新的途径。而《思归引》、《司马相如琴歌》二篇作为琴曲歌辞，同时还受到琴歌多以骚体楚歌写作的影响。

综上所述，张祜对于乐府诗体式的选择，主要与不同内容情致的表达需要、追求配合曲调表演的兴趣，以及前代、当时创作习惯的影响三种因素有关。写作内容作为诗材，在张祜不同情志作意的制约下，直接影响了其大多数乐府诗选用的体裁。因此张祜对于动作、事件之片段、脑海瞬间浮现的某一想法、评论，或者某种单纯情韵的描述，往往选用简洁的五绝；对于歌舞娱乐活动的场景气氛，或者某种悠扬唱叹的情调的内容，往往选用七绝之体；对于表现意气风发之形象的刻画，则选用五七言律体表现。而其对具体句式的安排，以及部分五绝对代言体、隐语等体式的经常采用，及至杂言之体的应用则与张祜乐府诗追求

① 刘熙载《艺概 · 诗概》，第 75 页，上海，上海古籍出版社，1978。

② 尹占华《张祜诗集校注》，第 592 页，成都，巴蜀书社，2007。

在动作性、情节性方面适应舞台表演的要求，眷眷于表现场景气氛的个人兴趣有关。五律之体的应用，也受到横吹曲表演环境的影响。张祜乐府诗的体式，在一定程度上，还受到前代及当时创作习惯的潜在作用。如其大部分七绝的写作，都遵循近代曲辞的成例，七古之作主要受容了楚辞、李贺诗、琴歌的影响，五绝之作则明显可见对六朝乐府民歌的学习。总之，张祜对多种乐府诗体式的应用，是他以己意为中心，融贯多方滋养的结果。

作者简介：马婧，1982 年生。2010 年毕业于首都师范大学，获博士学位，现工作于中华书局。

论张祜乐府诗的复与变

◇沈希安

（北京，首都师范大学文学院，100089）

"张祜乐府，时有美丽"，[①]张祜共创作37题49首乐府诗，其中旧题乐府27题35首，占了全部乐府诗的绝大部分。从现存资料中找不到张祜像李白那种"将复古道，非我而谁"的强烈使命感。但是张祜肯定前人诗歌成就，也注重向前人学习，《叙诗》诗曰："二雅泄诗源，滂滂接涟漪。……江宁王昌龄，名贵人可垂。波澜到李杜，碧海东弥弥。曲江兼在才，善奏珠累累。四面近刘复，远与何相追。迩来韦苏州，气韵甚怡怡。伶伦管尚在，此律谁能吹。"[②]在乐府诗的创作上，他也重视向前代乐府诗人学习，体现出其"复"的一面。这种继承性主要表现为：在艺术表现上他注重向南朝乐府学习。在主题上，他注重主题与本事的回归，努力遵循业已形成的乐府传统。同时他也有变革的一面，这种新"变"主要表现在体式上。下面就从两个方面具体分析。

一

艺术表现上学习南朝乐府。唐前乐府诗大致可以分为汉代乐府诗和南北朝乐府诗两个时期。元白的新乐府运动就是承袭汉乐府而来。南北朝乐府产生在分裂的南北朝时期，其中南朝乐府诗比较温柔婉转，北朝乐府诗比较刚健质朴。南朝乐府诗歌主要产生在长江中下游和汉水流域，几乎全部为情歌，主要表现内容为彼此间真诚的爱恋、相见时的欢快、离别的哀伤、别后的相思等等。篇幅比较短小，大部分为五言四句的抒情小诗。张祜的乐府诗注重向南朝乐府学习。这种学习主要表现为：在内容上，表现男女相思相恋成为其乐府诗的主要内容。尤为引人注意的是《白鼻騧》，后魏温子升和李白都只是写到少年到胡姬处饮酒，

① 丁福保辑：《历代诗话续编》，第613页，北京，中华书局，1983。

② 尹占华：《张祜诗集校注》，第496页，成都，巴蜀书社，2007。

而张祜却表现出少年对胡姬的爱恋。其余如《团扇郎》、《读曲歌》五首、《玉树后庭花》、《乌夜啼》、《莫愁乐》、《襄阳乐》、《拔蒲歌》等乐府诗也成为张祜乐府诗中的精品。

在体式上，五言四句是南朝乐府的主要形式，张祜乐府诗中也创作了大量的五言四句的形式。比如《昭君怨》二首："万里边城远，千山行路难。举头唯见月，何处是长安？""汉庭无大议，戎虏几先和。莫羡倾城色，昭君恨最多。"①张祜此诗是同题拟作中唯一的五言四句。除此之外，《白鼻騧》、《读曲歌》五首、《玉树后庭花》、《莫愁乐》、《襄阳乐》、《自君之出矣》、《树中草》、《苏小小歌》三首等也全为整齐之五言四句，这既有中晚唐诗律化的影响，同时与他注重向南朝乐府的学习是分不开的。在艺术手法上，谐音双关是南朝乐府惯常用法，"它们大量使用巧妙的谐音双关语，这是吴声、西曲中间最生动也最逗人注意的一项艺术特征"。②"所谓谐音双关语，是指利用谐音作手段，一个词语可以同时关顾到两种不同意义的词语。"③张祜在乐府诗中也大量运用。王运熙《论吴声西曲与谐音双关语》一文所列唐代诗人的谐音双关诗中，张祜为最多。其双关语的运用表现在："团圆郎眼前"中的"团圆"（《团扇郎》）"寻思到天明"中的"寻思"，"是底采莲人"中的"莲"，"摸着是谁梭"中的"梭"（《读曲歌》五首），"拔蒲来，领郎镜湖边。郎心在何处，莫趁新莲去。拔得无心蒲，问郎看好无"中的"郎心在何处"、"莲"以及"无心"（《拔蒲歌》），"使郎心四散"中的"四散"，"教郎见赤心"中的"赤心"（《苏小小歌》），"争奈长长苦"中的"长长苦"（《自君之出矣》），"郎意在浮花"中的"浮花"（《白鼻騧》）。宋洪迈《容斋随笔·容斋三笔》中说："自齐梁以来，诗人作乐府子夜四时歌之类，每以前句比兴引喻，而后句实言以证之。至唐张祜、李商隐、温庭筠、陆龟蒙，亦多此体，或四句皆然。"④表达的就是这种意思。此外还有语言上的清新活泼等，也都显示了南朝乐府对张祜的巨大影响。

本事与主题的回归。乐府诗往往都有自己的本事，也就是乐府诗产生的本源或者故事。因此，同一曲题往往都有自己特定的主题。比如《长门怨》是写汉武帝的陈皇后开始得宠，后被废黜而生发出的哀

---

① 郭茂倩，《乐府诗集》，第59卷，第855页，北京，中华书局，1979。
② 王运熙：《乐府诗论述》，第438页，上海，上海古籍出版社，1996。
③ 王运熙：《乐府诗论述》，第111页，上海，上海古籍出版社，1996。
④ 洪迈：《容斋随笔》，第398页，中国世界语出版社，1995。

怨；《从军行》写杀敌报国、从军之艰难。后世文人在拟作时，主题是首先要考虑的内容。刘熙载在《艺概·诗概》中说："乐府是代字诀，故需先得古人本意。"[①]这里的本意就是指乐府诗最初的或是在流传过程中形成的固定的主题。但是，由于时代的变化、诗人身份的不同以及审美情感的差异，后世诗人在拟作乐府诗时往往使主题发生了变化。《蔡宽夫诗话》中说："齐梁以来，文士喜为乐府词，往往失其命题本意。《乌生八九子》但咏乌，《雉朝飞》但咏雉，《鸡鸣高树颠》但咏鸡，大抵类此。甚有并其题而失之者，如《相府莲》讹为《想夫怜》，《杨婆儿》讹为《杨叛儿》之类是也。虽李太白亦不免此。"[②]葛晓音也讲："古题乐府虽然在长期的发展过程中形成了主题的继承性，但不同时代的文人在拟作时仍有不同的寄托，因而同一个题目也会衍生出不同的内容。"[③]张祜在创作某些乐府诗时，却在有意识地向原始主题回归，体现出他在主题上继承性的一面。比如《雉朝飞操》，据史书记载，这首乐府诗的本事有两个，一个是扬雄《琴清英》中所说："《雉朝飞操》，卫女傅母之所作也。卫侯女嫁于齐太子，中道闻太子死，问傅母曰：'何如？'傅母曰：'且往当丧。'丧毕不肯归，终之以死。傅母悔之，取女所自操琴，于冢上鼓之。忽二雉俱出墓中，傅母抚雉曰：'女果为雉耶？'言未毕，俱飞而起，忽然不见。傅母悲痛，援琴作操，故曰《雉朝飞》。"[④]另外一个是崔豹《古今注》记载曰："《雉朝飞》者，犊沐子所作也。齐宣王时，处士泯宣，年五十无妻。出薪于野，见雉雄雌相随而飞，意动心悲，乃仰天叹大圣在上，恩及草木鸟兽，而我独不获。因援琴而歌，以明自伤。"[⑤]前者并没有本辞流传，郭茂倩《乐府诗集》中所录的本辞是关于后一个本事的，为齐犊沐子所作。其辞为：

雉朝飞兮鸣相和，雌雄群游于山阿。我独何命兮未有家。时将暮兮可奈何，嗟嗟暮兮可奈何。[⑥]

---

① 刘熙载：《艺概》，第76页，上海，上海古籍出版社，1978。

② 郭绍虞：《宋诗话辑佚》（下），第379页，北京，中华书局，1980。

③ 葛晓音：《论李白乐府的复与变》，《诗国高潮与盛唐文化》，第166页，北京，北京大学出版社，1998。

④ 郭茂倩，《乐府诗集》，第57卷，第835页，北京，中华书局，1979。

⑤ 郭茂倩，《乐府诗集》，第57卷，第835页，北京，中华书局，1979。

⑥ 郭茂倩，《乐府诗集》，第57卷，第835页，北京，中华书局，1979。

齐宣王时的犊沐子看到野鸡鸣和相伴、雌雄群游，继而抒发了自己年且五十而孤独无妻的感慨，故这首诗的主题应该是叹老而无妻的。元高明的《琵琶记》中就认为《雉朝飞》是一首无妻的曲。[①]但是南朝时期的文人在拟作时，就使此曲题的主题发生了改变。鲍照的《雉朝飞》："握君手，执杯酒，意气相倾死何有。"写绝命君前、意气相倾。吴均的"当令君见赏，何辞碎锦衣"与鲍照的主题相同。梁简文帝虽与两者不同，但仍然没有写原始主题，《乐府诗集》引吴兢《乐府解题》批评他说："若梁简文帝'晨光照麦畿'，但咏雉而已。"[②]唐代拟作共有四人，霍总《雉朝飞》："五色有名翚，清晨挟两雌。群群飞自乐，步步饮相随。觇叶逢人处，惊媒妒宠时。绿毛春斗尽，强敌愿君知。"[③]与本事关联不大。韩愈的《雉朝飞操》虽然写道"生身七十年，无一妾与妃"，但其中含有极深的寓意，此诗写于韩愈被贬潮州之时，陈沆认为此诗是"感盛年之迟暮，慨遇合之无时也。以雉之意气横出，喻乘权得志之人。群雌孤雄，喻党附之众。盖斥皇甫镈辈矣。"[④]与本事关联依然不大。张祜的《雉朝飞操》辞为：

> 朝阳陇东泛暖景，双啄双飞双顾影。朱冠锦襦聊日整，漠漠雾中如衣褧。伤心卢女弦，七十老翁长独眠。雄飞在草雌在田，衷肠结愤气呵天。圣人在上心不偏，翁得女妻甚可怜。[⑤]

此诗是根据犊沐子本事而作，伤心七十老翁的孤单独眠，发出"翁得女妻甚可怜"的感慨，与李白的同题之作相似，是对原始主题的一种回归。并且此诗还写到与此曲有关"卢女"的故事，《乐府诗集》引崔豹《古今注》记载："魏武帝时，宫人有卢女者，七岁入汉宫，学鼓琴，特异于余妓，善为新声，能传此曲（《雉朝飞》）。"[⑥]回归本事而包

---

① 高明《琵琶记》第22出中说："〔生〕夫人待要听琴，弹甚么曲好？我弹一曲《雉朝飞》何如？〔贴〕这是无妻的曲，不好。"

② 郭茂倩，《乐府诗集》，第57卷，第835页，北京，中华书局，1979。

③《全唐诗》，第597卷，第6966页，北京，中华书局，1999。

④ 韩愈著，钱仲联集释：《韩昌黎诗系年集释》，第1168页，上海，上海古籍出版社，1984。

⑤ 郭茂倩，《乐府诗集》，第57卷，第837页，北京，中华书局，1979。

⑥ 郭茂倩，《乐府诗集》，第57卷，第835页，北京，中华书局，1979。

含内容却更为丰富。

张祜《乌夜啼》也是对原始主题的回归。关于这首诗的本事，郭茂倩《乐府诗集》引《旧唐书·音乐志》曰："《乌夜啼》者，宋临川王义庆所作也。元嘉十七年，徙彭城王义康于豫章。义庆时为江州，至镇，相见而哭。文帝闻而怪之，征还，庆大惧，伎妾夜闻乌夜啼声，扣斋阁云：'明日应有赦。'其年更为南兖州刺史，因此作歌。"[①]引《教坊记》曰："《乌夜啼》者，元嘉二十八年，彭城王义康有罪放逐，行次浔阳；江州刺史衡阳王义季，留连饮宴，历旬不去。帝闻而怒，皆囚之。会稽公主，姊也，尝与帝宴洽，中席起拜。帝未达其旨，躬止之。主流涕曰：'车子岁暮，恐不为阶下所容！'车子，义康小字也。帝指蒋山曰：'必无此，不尔，便负初宁陵。'武帝葬于蒋山，故指先帝陵为誓。因封余酒寄义康，且曰：'昨与会稽姊饮，乐，忆弟，故府所饮酒往，遂宥之。'使未达浔阳，衡阳家人扣二王所囚院曰：'昨夜乌夜啼，官当有赦。'少顷使至，二王得释，故有此曲。"[②]故事记载不同，一为宋临川王义庆和彭城王义康故事，一为彭城王义康和衡阳王义季故事。主人公和故事情节略有差别，但听到乌啼声而获赦免的主题却一样。《乐府诗集》记录八曲原辞与此本事原意不符，内容主要涉及相思恋情。关于这点，《旧唐书·音乐志》也指出："今所传歌似非义庆本旨。"[③]故此曲题的原意应是"乌啼则有喜"。其实"乌啼则有喜"也是当时的民俗信仰，并且这一信仰一直持续到唐代。[④]但是南北朝和唐代的诗人在拟作此题时并没有遵循这一原始主题和民俗信仰。比如在南朝，梁简文帝的《乌夜啼》中写"羞言独眠枕下泪，讬道单栖城上乌"。刘孝绰诗中说"别有啼乌曲，东西相背飞。倡人怨独守，荡子游未归。忽闻生离曲，长夜泣罗衣"。北周庾信诗中也有"独怜明月夜，孤飞犹未栖"。离别相思成为此题的主题，并且这一主题也影响到了唐代诗人。李白的"停梭怅然忆远人，独宿孤房泪如雨"。是"独宿孤房"的妇人思念"远人"；聂夷中的"众鸟各归枝，乌乌尔不栖。还应知妾恨，故向绿窗啼"。是以鸟归而乌不栖喻指人不归，抒发对未归之人的相思；顾况的"昔人何

---

① 郭茂倩，《乐府诗集》，第57卷，第690页，北京，中华书局，1979。

② 郭茂倩，《乐府诗集》，第57卷，第690页，北京，中华书局，1979。

③ 郭茂倩，《乐府诗集》，第57卷，第1065页，北京，中华书局，1979。

④ 参见刘航，《中唐诗歌嬗变的民俗观照》，第101—117页，学苑出版社，2004。

处为此曲，今人何处听不足。城寒月晓驰思深，江上青草为谁绿”。表达内容与他们相近。唐代其他诗人如李群玉、白居易、王建等诗歌主题虽不是相思离别，但他们诗中无一涉及“乌啼有喜”，与“乌啼则有喜”的原始主题相距甚远。张祜的拟作回归了这一主题，其辞为：

忽忽南飞返，危弦共怨凄。暗霜移树宿，残夜绕枝啼。咽绝声重叙，愔淫思乍迷。不妨还报喜，误使玉颜低。[①]

此诗描述了乌在寒夜中生存环境之恶劣，绕树啼叫声音之怨凄，诗人对此发出感慨：“不妨还报喜，误使玉颜低。”乌啼声音如此怨凄，还不如回复之原，去报喜讯吧，给相思之人以安慰。虽然结句仍含有相思的意味，但也使“乌啼有喜”的主题得到了回归。

张祜的古题乐府不仅重视向原始主题靠近，而且有些乐府诗还不离本事，在某些乐府诗都已远离本事的情况下，他又努力使其回到原本事。比如《思归引》，也称为《离拘操》，其本事郭茂倩《乐府诗集》解题援引《琴操》曰：“卫有贤女，邵王闻其贤而请聘之，未至而王薨。太子曰：‘吾闻齐桓公得卫姬而霸，今卫女贤，欲留之。’大夫曰：‘不可。若贤必不我听，若听必不贤，不可取也。’太子遂留之，果不听。拘于深宫，思归不得，遂援琴而作歌，曲终，缢而死。”[②]但卫贤女“援琴而作歌”，并没有歌辞流传。晋代石崇见“此曲有弦无歌，今为作歌辞”，为其补作了歌辞。但是石崇所作的《思归引》与此题之本事没有任何关系，只是借此曲抒发自己的思归之情。郭茂倩就认为其“但思归河阳别业，与琴操异也”。[③]梁刘孝威之作亦没有回归本事，《乐府诗集》引吴兢《乐府解题》评论曰：“若梁刘孝威‘胡地凭良马’，备言思归之状而已。”[④]张祜的《思归引》开始联系本事，其辞为：

重重作闺清旦镝，两耳深声长不彻。深宫坐愁百年身，一片玉中生愤血。焦桐罢弹丝自绝，漠漠暗魂愁夜月。故乡不归谁共

① 郭茂倩，《乐府诗集》，第47卷，第694页，北京，中华书局，1979。
② 郭茂倩，《乐府诗集》，第58卷，第838页，北京，中华书局，1979。
③ 郭茂倩，《乐府诗集》，第58卷，第838页，北京，中华书局，1979。
④ 郭茂倩，《乐府诗集》，第58卷，第838页，北京，中华书局，1979。

穴，石上作蒲蒲九节。[1]

深宫坐愁写出卫贤女被太子拘于深宫的忧愁，“一片玉中生愤血”写出品质之高洁。张祜此诗联系本事，但并不拘泥于本事，结句“故乡不归谁共穴，石上作蒲蒲九节”以石上蒲来喻指卫贤女品格之高洁与坚贞，表现了强烈的思乡之情。

张祜的一些乐府诗在本事与主题上努力地回归原始，体现其“复”的一面。也有一些乐府诗遵循着业已形成的传统，表现出了很好的继承性。比如《车遥遥》从梁车敹开始都在重复写弃妇的主题。张祜的拟作为：

东方昽昽车轧轧，地色不分新去辙。闺门半掩床半空，斑斑枕花残泪红。君心若车千万转，妾身如辙遗渐远。碧川迢迢山宛宛，马蹄在耳轮在眼。桑间女儿情不浅，莫道野蚕能作茧。[2]

君心如同飞转的车轮，飞速前进，弃妇如同车辙，被远远地抛在了身后，用一比喻形象地表现了负心人的无情以及弃妇的凄惨与哀怨，巧妙地继承了这一传统主题。

二

我们也必须看到张祜不是一个固守乐府传统而不思变化的人，他在某些乐府诗上也有新变的一面。这种新变不是在主题上，而更多的是表现在体式的转变上。

乐府诗在体式上往往有相对的稳定性，比如王运熙在论述吴声西曲时曾说：“现存吴声歌曲歌词，约三百三十首（指六朝人作品，唐代拟作不计在内），其体式大约都是五言四句，例外的仅约六十首。现存西曲歌词，约一百四十首，其中约一百首是五言四句，例外的约四十首。五言四句这一体制，在吴声、西曲中占绝对优势，它可以说是吴声、西曲的基本形式。”[3]但由于诗歌自身发展及诗人的爱好选择不同等

---

① 郭茂倩，《乐府诗集》，第 58 卷，第 838 页，北京，中华书局，1979。
② 郭茂倩，《乐府诗集》，第 69 卷，第 987 页，北京，中华书局，1979。
③ 王运熙，《乐府诗述论》，第 30 页，上海，上海古籍出版社，1996。

原因，后人在拟作乐府诗时，体式也会发生一些变化。张祜处于中晚唐之际，正是近体诗成熟的时期。明胡震亨说："唐诗须分三节看：盛唐主辞情，中唐主辞意，晚唐主辞律。"①受时代之影响，张祜的乐府诗往往就有律化的倾向。正如前文所分析，这一方面使其创作了大量五言四句的诗歌，表现出与南朝乐府的相似；另一方面则是表现出了新变：比如《雉朝飞操》，其原辞为楚辞体的形式，除第二句之外，每句都含有一"兮"。鲍照变为四句的三三七体，梁简文帝诗和吴均诗句式整齐，均为五言八句。到了唐代，李白不受声律之束缚，七言为主，而杂以三言和五言。韩愈更是将其变为一首杂言之作，三言四言五言均有，句式参差，长短不齐。张祜此诗除第五句为五言外，其余全为整齐之七言。《读曲歌》所存之八十九首，其中既有整齐的五言四句，"上树摘桐花，何悟枝枯燥。迢迢空中落，遂为梧子道"；也有五言三句，"桐花特可怜，愿天无霜雪，梧子解千年"；三五五体，"折杨柳，百鸟园林啼，道欢不离口"；三五七体，"坐起叹，汝好愿他甘，丛香倾筐入怀抱"。张祜《读曲歌》五首全部变为整齐之五言四句。晋代石崇之《思归引》诗："思归引，归河阳。假余翼，鸿鹄高飞翔。经芒阜，济河梁，望我旧馆心悦康。清渠激，鱼彷徨，雁惊溯波群相将，终日周览乐无方。登云阁，列姬姜，拊丝竹，叩宫商，宴华池，酌玉觞。"②为三五七句式杂用之杂言，张祜将其变为整齐之七言律诗。

张祜乐府诗在体式上的变化不仅表现在将杂言变为齐言，显示出时代的痕迹，同时也存在将齐言变为杂言的例子。比如《团扇郎》一诗，《乐府诗集》引《古今乐录》曰："《团扇郎歌》者，晋中书令王珉，捉白团扇与嫂婢谢芳姿有爱，情好甚笃。嫂捶挞婢过苦，王东亭闻而止之。芳姿素善歌，嫂令歌一曲当赦之。应声歌曰：'白团扇，辛苦五流连。是郎眼所见。'珉闻，更问之：'汝歌何遗？'芳姿即改云：'白团扇，憔悴非昔容，羞与郎相见。'后人因而歌之。"③《乐府诗集》所录之歌辞全为五言四句，梁武帝所拟两首也都是五言四句，唐刘禹锡所拟为五言八句。张祜却拟为："白团扇，今来此去捐。愿得入郎手，团圆郎眼前。"变成杂言之"三五五"体。《拔蒲歌》："拔蒲来，领郎镜湖边。

---

① 胡震亨，《唐音癸签》，第114页，上海，上海古籍出版社，1981。
② 郭茂倩，《乐府诗集》，第58卷，第838页，北京，中华书局，1979。
③ 郭茂倩，《乐府诗集》，第45卷，第660页，北京，中华书局，1979。

郎心在何处，莫趁新莲去。拔得无心蒲，问郎看好无。”[1]此题来源于西曲歌《拔蒲》，原辞为：“青蒲衔紫茸，长叶复从风。与君同舟去，拔蒲五湖中。”“朝发桂兰渚，昼息桑榆下。与君同拔蒲，竟日不成把。”[2]张祜将整齐之五言四句变为杂言。《捉搦歌》：“门上关，墙上棘。窗中女子声唧唧。洛阳大道徒自直，女子心在婆舍侧。呜呜笼鸟触四隅，养男男娶妇，养女女嫁夫。阿婆六十翁七十，不知女子长日泣。从他嫁去无悒悒。”北朝乐府《捉搦歌》为七言四句，此变为三、五、七言相间的十一句，句式多样，内容更丰富多彩。

从上述分析中可以看出，张祜在艺术表现上注重向南朝乐府学习，在主题与本事上努力回归，在联系本事的同时又不拘泥于本事；而在体式上则努力求新求变。

作者简介：沈希安，男，首都师范大学文学院2007级硕士研究生，师从吴相洲教授。

---

① 郭茂倩，《乐府诗集》，第49卷，第719页，中华书局，1979。
② 郭茂倩，《乐府诗集》，第49卷，第719页，中华书局，1979。

张正见乐府诗分类研究

◇ 刘丹丹

（北京，首都师范大学文学院，100083）

提要：张正见现存乐府诗42首，在陈代无论曲题还是歌辞数量都是最多的。可说是这一时期文人作相和歌辞的代表。对其创作的相和歌辞逐一分析可以看出，张正见的乐府诗特色鲜明，成就显著，是陈代乐府诗史上不容忽视的诗人。

关键词：张正见　乐府　相和歌辞

张正见诗，在题材方面，除了乐府之外，就主要是侍从游宴应令应教之作，还有一部分是赋得题，可见其乃着力作乐府诗。陈代诗人所作乐府诗共计100多首，仅《乐府诗集》就收张诗44首，其中鼓吹曲辞10首，横吹曲辞9首，相和歌辞21首，杂曲歌辞4首。陈代文人作相和歌辞近60首，其中张正见作21首，在这一时期创作中，无论曲题还是歌辞数量都是最多的，可说是这一时期文人作相和歌辞的代表。下面就对其相和歌辞的特点进行具体分析。

《公无渡河》一曰《箜篌引》，讲白首狂夫渡河而死，而张诗不写其事，写的是祭祀河神，可见是由诗题引出赋写，试与梁刘孝威和李贺之作比较：

请公无渡河，河广风威厉。樯偃落金乌，舟倾没犀枻。绀盖空严祀，白马徒牲祭。衔石伤寡心，崩城掩孀袂。剑飞犹共水，魂沉理俱逝。君为川后臣，妾作姜妃娣。（刘孝威）

公乎，公乎，提壶将焉如？屈平沉湘不足慕，徐衍入海诚为愚。公乎，公乎，床有菅席，盘有鱼，北里有贤兄，东邻有小姑。陇亩油油黍与葫，瓦甒浊醪蚁浮浮，黍可食，醪可饮，公乎，公乎，其奈居。被发奔流竟何如？贤兄小姑哭呜呜。（李贺）

刘作首句点题，表明所拟内容与古辞是一脉相承的，不过与李贺诗的口语化、民歌化相比，运用典故，更显文人气，刘作是文人诗规范化的尝试，而李作则是近体诗绚烂至极后的返璞归真，这期间的过渡便是张正见诗：

> 金堤分锦缆，白马渡莲舟。风严歌响绝，浪涌榜人愁。棹折桃花水，帆横竹箭流。何言沉璧处，千载偶阳侯。

篇末二句，沉璧为祭祀河神之礼。阳侯乃波涛之神。屈原《九章·哀郢》有“凌阳侯之泛滥兮，忽翱翔之焉薄”[①]之句。高诱《淮南子注》载：“阳侯，陵阳国侯也。其国近水，溺水而死。其神能为大波，有所伤害，因谓之阳侯之波。”[②]

张诗采用赋题法，由“公无渡河”的题目写祭祀之礼，改造古题的同时在意象上还有所继承，如刘、张诗都出现的白马、莲舟等意象，且篇末都以典故作结，这是其继承。而对于诗题内涵的改造与诗的律化程度的提高是其创新。

平调曲《铜雀台》始于张正见之作，其本事写三国曹操遗命将自己葬于邺中西岗，要妾伎住在自己生前所筑铜雀台上，早晚供食，每月朝十五奏乐唱歌。张正见诗亦咏其事：

> 凄凉铜雀晚，摇落墓田通。云惨当歌日，松吟欲舞风。人疏瑶席冷，曲罢繐帷空。可惜年将泪，俱尽望陵中。

作者身处乱世借咏怀曹操旧事发古今变幻的历史空幻悲凉之感，情感不可谓不真。清沈德潜编《清诗别裁集》载：此平调曲也，始于张正见。[③]可见其作乐府并非一意模仿，也有独创之功，更可见其所作并非都是案头之作，也有入乐表演。

吴兢《乐府古题要解》评张正见之《白头吟》：

---

① 马茂元：《楚辞选》，132 页，北京，人民文学出版社，1958。

②《淮南子·览冥训》：“武王伐纣，渡于孟津，阳侯之波，逆流而击。”高诱注：“阳侯，陵阳国侯也。其国近水，溺水而死。其神能为大波，有所伤害，因谓之阳侯之波。”何宁撰，《淮南子集释》，445 页，中华书局，1998。

③ 沈德潜：《清诗别裁集》，122 页，长沙：岳麓书社，1998。

右古词："皑如山上雪，皎若云间月。"又云："愿得一心人，白头不相离。"始言良人有两意，故来与之相决绝；次言别于沟水之上，叙其本情；终言男儿当重意气，何用于钱刀也。一说司马相如将聘茂陵人女为妾，文君作《白头吟》以自绝，相如乃止。若宋鲍照"直如朱丝绳"，陈张正见"平生怀直道"，唐虞世南"叶如幽径兰"，皆自伤清直芬馥，而遭铄金点玉之谤，君恩似薄，与古文近焉。①

张正见诗云：

平生怀直道，松桂比真风。语默妍蚩际，沈浮毁誉中。谗新恩易尽，情去宠难终。弹珠金市侧，抵玉春山东。含香老颜驷，执戟异扬雄。惆怅崔亭伯，幽忧冯敬通。王嫱没故塞，班女弃深宫。春苔封履迹，秋叶夺妆红。颜如花落槿，鬓似雪飘蓬。此时积长叹，伤年谁复同。

比较正见诗与乐府古诗，所言虽非一事，但皆出自内心，自伤怀抱，所以说与古文近。但正见诗大量用典，列举扬雄、崔骃、冯敬通、王昭君、班婕妤之事说明"谗新恩易尽，情去宠难终"之理，虽然显示出诗人的才气，但惜乎太过雕砌。

张作相和歌辞中还有短小精悍之作，如其作吟叹曲《明君词》：

寒树暗胡尘，霜楼明汉月。泪染上春衣，忧变华年发。

《明君词》本为汉曲，晋宋又有新声，《古今乐录》载："梁天监中，斯宣达为乐府令，与诸乐工以清商两相间弦为《明君》上舞，传之至今。"②可推知此曲在陈朝仍为供宫廷歌舞之用。但与后主《玉树后庭花》等曲相比，张词作得虽哀怨但比较明净，并无绮艳之句，前两句意象密集，寒树、霜楼、胡尘、明月给人情冷凄凉之感，后写思乡之情态，因忧愁而白头，泪沾春衫，写得亲切自然，虽不如盛唐绝句之留不

---

① 吴兢：《乐府古题要解》，收于丁福保辑：《历代诗话续编》，33页，北京，中华书局，1983。

② 郭茂倩，《乐府诗集》，425页，北京，中华书局，1979。

尽余韵，却也写得情真意切，如在目前，我们似乎可以想见其曲之哀怨，这哀怨总体上是与陈代衰飒气氛相和的，所以其歌唱儿女之情的哀怨似乎也并不尽为小儿女，从中我们也可窥出一点乱世中的家国之思。

正见诗中虽少绮艳之作，但也并非没有，比如相和歌楚调曲《怨诗》本事一说为卞和献玉楚怀王，怀王不赏反处之以刑，一说为汉成帝班婕妤失宠作怨诗以自伤。总之从题目出发就可看出应是叙写哀怨之情。后人有拟作怨诗七首，阮瑀诗写战祸之痛，黄节评其诗“怨而不伤”,[1]陶潜诗叙述自己艰苦生活，慨叹鬼神之说的虚妄和人民的痛苦境遇，境界深沉阔大。而简文始写艳情，写怨妇之思，也有清新之致：

> 秋风与白团，本自不相安。新人及故爱，意气岂能宽。
> 黄金肘后铃，白玉案前盘。谁堪空对此，还成无岁寒。

与此相比，正见诗曰：

> 新丰妖冶地，游侠竞娇奢。池台间罗绮，桃李杂烟霞。盖影分连骑，衣香合并车。艳粉惊飞蝶，红妆映落花。舞衫飘冶袖，歌扇掩团纱。玉床珠帐卷，金楼镜月斜。还疑萧史凤，不及季伦家。

各种富贵艳丽意象的细致描写让这首乐府诗更像是宫体咏物诗，其间并没有人的动作和情态，只是对于服饰、器具的描写，罗绮、香衣、衫袖，团扇、玉床、珠帐、金楼与月亮，艳丽的色彩，浮华的意象，让读者只觉雕镂满眼，却缺乏真情实感，但其实仔细揣摩，此诗也并非毫无寄托，其结句用萧史与石崇对比，意在反讽，可见诗人本身对这种奢靡生活是并不赞同的。但如汉大赋一般，铺陈太多，作者的真实情感倾向反而被掩盖了。类似作品还有《艳歌行》，题为艳歌，所写的也是艳情的内容，茱萸帐、翡翠床、罗绮、鸳鸯，诗中满是这些宫体诗人常常描摹的意象，当然，诗末作者也写“不学幽闺妾，生离怨采桑”，透漏出一些振奋之意。正是对于这一类诗的误读，张诗才被讥为“虽多奚为”，成为后人诟病的证据。

但正见诗作中的情感并非都是如此委婉隐晦，其所作《置酒高殿

---

① 黄节：《汉魏六朝诗六种》，178 页，北京，人民文学出版社，1958。

上》可以说就是一篇出色的作品：

> 陈王开甲第，粉壁丽椒涂。高窗侍玉女，飞阏敞金铺。名香散绮幕，石墨雕金炉。清醪称玉馔，浮蚁擅苍梧。邹严恒接武，申白日相趋。容与升阶玉，差池曳履珠。千金一巧笑，百万两鬟姝。赵姬未鼓瑟，齐客罢吹竽。歌喧桃与李，琴挑《凤将雏》。魏君惭举白，晋主愧投壶。风云更代序，人事有荣枯。长卿病消渴，壁立还成都。

同样是大篇幅的赋写热闹繁华景象，却写得颇有气势，那甲第林立、美女如云、香车美酒，把都市的繁华渲染到了极致，而结句轻轻一点，写出司马相如所代表的潦倒寂寞的文人情状，形成鲜明而强烈的对比，收束有力，自有一种气势。类似的都城诗还有《长安有狭斜行》、《门有车马客行》、《煌煌京洛行》等，这一类都城诗，无论写法或是题材，都与汉赋相类。《长安有狭斜行》写长安的道路，小巷、窄路，写得各具姿态；《门有车马客行》渲染都市的繁华、忙碌与喧闹淋漓尽致，红尘连骑、桃花夹径、美酒当前、袖舞飘飘，好一副繁华景象，而结句却忽然转入孤独的诗路之悲；《煌煌京洛行》写西汉都城长安的繁华景象，末句"不入长安城"借西汉张楷不愿入京做官事，写贫士的安贫守节，与帝都繁华生活形成鲜明对比，赞扬了贤士的不慕荣华。这几篇作品虽然不是篇篇都好，有的意象重复，不够新颖，有的难免有雕琢堆砌之嫌，但是其所作的尝试也并不是毫无贡献的。这些诗华丽的铺陈、强烈的气势和所形成的强烈的对比影响了初唐诗人，初唐诗人也作了数量众多的都城诗，比如唐太宗的《帝京篇》十首，还有著名的初唐四杰卢照邻的《长安古意》与骆宾王的《帝京篇》显然是近承陈诗而来，以至马海英认为《长安古意》是因袭了张正见诗的铺陈结构和华丽的语言，更进一步认为："如果要给《长安古意》找源头的话，我觉得应该首推张正见《置酒高殿上》。"[①]诗歌传统是一个逐渐累积的过程，如果一定要给某首诗指出一个明确的源头，这当然显得有些牵强，但是若说初唐之所以产生一批诗人创作了数量相当的都城诗，

---

① 马海英：《陈代诗歌研究》，58页，学林出版社，2004。

这些对于都市的描写是受到了陈诗的影响，那几乎是毫无疑问，这也可以算作张正见乐府诗创作对于诗歌发展的一点影响。

正见其他相和歌题材，《度关山》与横吹曲《关山月》相类，写边塞主题，征人的断肠之声；《从军行》同为边塞诗，却不为表现军旅苦辛。“风前喷画角，云上舞飞梯。”写将士征战的豪情意态，“燕然自可勒，函谷讵须泥？”将勒燕然、泥函谷这样的功业都写得轻而易举，可见作者慷慨雄壮的胸怀。《对酒》写“当歌对玉酒”，《晨鸡高树鸣》：“晨鸡振翮鸣。”《饮马长城窟行》：“秋草硕风惊，饮马出长城。”《泛舟横大江》：“大江修且阔，扬舲度回矶。”《采桑》写少妇采桑情态，《三妇艳诗》对大妇、中妇、小妇进行一一刻画，都是借题名敷衍，无外乎用赋题法创作。

张正见是陈代文人创作乐府诗范围最广，数量最多，也最着力的诗人。从上面对其相和歌辞的分析中可以看出，张正见是一个在乐府诗创作上很有特点、很有成就的诗人，以往文学史对其评价可能是有过低之嫌。

作者简介：刘丹丹，1983 年生，辽宁省阜新市人，首都师范大学文学院 07 级硕士，师从吴相洲教授，研究方向为唐宋文学。

吴炎、潘柽章新乐府研究 *

◇张　煜

（北京，首都师范大学中国诗歌研究中心，100089）

提要：明末史学家吴炎、潘柽章为补《明史记》义例之不足，二人共同创作了大型组诗《今乐府》。诗歌以明代历史上有影响的人物事件为中心，或者正面歌颂，或者反面讥讽，意在借一代之兴亡，警示世人。诗歌在形式上，有意借鉴并模仿了汉乐府诗歌和元白新乐府。吴、潘今乐府更重要的价值还在于保存了大量真实的文献资料，这些资料有的可以与《明史》互证，有的亦可以补足正史之所缺，吴、潘今乐府以诗歌的形式记录了一代之历史，对同代乃至后代的诗人都产生了重要的影响。

关键词：吴炎　潘柽章　今乐府　明史　元白　新乐府

一、吴、潘《今乐府》及创作背景

（一）吴、潘事迹及其诗歌研究概述

吴炎（1624—1663）、潘柽章（1626—1663），皆为江苏吴江人，明末遗民，明末清初著名的史学家。据《江南通志》卷一百六十五“人物志”记载：“国朝潘柽章，字圣木，吴江人，隐居力学，综贯百家，尤精于史裁，同邑吴炎，字赤溟，才学与柽章相埒。”二人不仅是同乡，也是志趣相投的金兰好友。关于吴、潘在史学上的努力与贡献，顾炎武在《书吴、潘二子事》中这样记载：

> 万历中，天子荡然无讳，于是实录稍稍传写流布，至于光宗而十六朝事具全。然其卷帙重大，非士大夫累数千金之家不能购，

---

* 本文为2008年国家社科基金青年项目《唐后新乐府辞研究》阶段成果。

以是野史日盛，而谬悠之谈遍于海内。既而曰："此不足传也，当成一代史书，以继迁、固之后。"于是购得实录，复旁搜人家所藏文集奏疏，怀纸吮笔，早夜矻矻，其所手书，盈床满箧，而其才足以发之。及数年而有闻，予乃亟与之交。二子皆居江村，潘稍近，每出入，未尝不相过。又数年，潘子刻《国史考异》三卷，寄予于淮上，予服其精审。又一年，予往越州，两过其庐。及余之昌平、山西，犹一再寄书来。①

根据顾炎武的描述，可知吴、潘二人皆隐居江村，二人早有继司马迁、班固作史之意，潘柽章曾历三年著成《国史考异》一书，并不间断与顾炎武史学的探讨与交往。康熙二年（1663），潘柽章、吴炎因受浙江庄廷鑨明史案牵连，二人同被凌迟于杭州弼教坊。《书吴潘二子事》一文详细记载了事件发生的全过程：

会湖州庄氏难作，庄名廷鑨，目双盲，不甚通晓古今。以史迁有"左丘失明，乃著国语"之说，奋欲著书。其居邻故阁辅朱公国桢家，朱公尝取国事及公卿誌状疏草命胥钞録，凡数十帙，未成书而卒，廷鑨得之，则招致宾客，日夜编辑为明书，书冗杂不足道也。廷鑨死，无子，家赀可万金。其父胤城流涕曰："吾三子皆已析产，独仲子死无后，吾哀其志，当先刻其书，而后为之置嗣。"遂梓行之。慕吴、潘盛名，引以为重，列诸参阅姓名中。颇有忌讳语，本前人诋斥之辞未经删削者。庄氏既巨富，浙人得其书，往往持而恐吓之。得所欲以去。归安令吴之荣者，以脏系狱，遇赦得出。有吏教之买此书，恐吓庄氏。庄氏欲应之，或曰："踵此而来，尽子之财不足以给，不如以一讼绝之。"遂谢之荣。之荣告诸大吏，大吏右庄氏，不直之荣。之荣入京师，摘忌讳语密奏之，四大臣怒，遣官至杭，执庄生之父及其兄廷钺及弟侄等，并列名于书者十八人皆论死。其刻书鬻书，并知府、推官之不发觉者，亦坐之。发廷鑨之墓，焚其骨，籍没其家产。所杀七十余人，而吴、潘二子与其难。当鞫讯时，或有改辞以求脱者，吴子

① 顾炎武著，华忱之点校，《顾亭林诗文集》，第113、114页，北京，中华书局，1983。

独慷慨大骂，官不能堪，至拳踢仆地。潘子以有母故，不骂亦不辨。[①]

二人遇难后，顾炎武曾悲愤地写下《汾州祭吴炎、潘柽章二节士》一诗，高度评价二位义士的节操，诗云："露下空林百草残，临风有恸奠椒兰。韭溪血化幽泉碧，蒿里魂归白日寒。一代文章亡左马，千秋仁义在吴潘。巫招虞殡俱零落，欲访遗书远道难。"[②]二人流传于后世的作品当时大多被禁毁。其中二人合著的百首同题《今乐府》是至今我们还能有幸看到的一组乐府诗歌，它们不但是二人友谊、才学的见证，是乐府诗歌史上的奇葩，更是二人生命之绝唱。然而时至今日，学界多把吴、潘二人视为历史学家来研究，如洪映萱《对〈明史〉修纂的再思考》等等。[③]有个别学者关注研究潘柽章《杜诗博议》一书，分析了《杜诗博议》一书的注释特色，也是站在史学的角度上总结了其对杜诗学发展作出的重要贡献。[④]另有台湾学者在研究清人乐府时，对吴、潘二人的今乐府有所涉及，惜其不够深入。[⑤]总而言之，学界忽略了吴、潘二人的诗歌成就。如果我们转换角度，从文学的角度重新审视二人的诗歌作品，还会有更多有价值的发现。

（二）吴、潘《今乐府》创作缘起

翁方纲云："潘子素诗以才调胜，喜为今乐府。"[⑥]今乐府、新乐府名称上仅一字之差，今即非古，其实新也，毋庸赘言。吴、潘二人为什么要合著这样一部大规模的乐府组诗呢？具体创作情况是怎样的呢？根据吴、潘二人所撰《今乐府诗序》，可以详细获知二人创作的具体情境。潘柽章《吴子今乐府序》云：

---

① 顾炎武著，华忱之点校，《顾亭林诗文集》，第114、115页，北京，中华书局，1983。

② 顾炎武著，华忱之点校，《顾亭林诗文集》，第363页，北京，中华书局，1983。

③ 洪映萱《对〈明史〉修纂的再思考》，《经济与社会发展》，2004年第2期。

④ 孙微；王新芳《潘柽章〈杜诗博议〉辑考》，《图书馆杂志》，2008年09期。

⑤ 林彩桂著《万斯同新乐府研究》，台湾逢甲大学硕士论文，2007年。

⑥ 清翁方纲著，《石洲诗话》，第5卷，第页，北京，中华书局，1985。

吴子适过余，深言编年之体，往往一人一事而跨越数世，文易牴牾，义难纵贯。又况律历兵刑之事本末不备。故自汉以来守太史公家法本纪年表之纲，而世家列传其目也。予窃欲续《史记》，记述汉太初以后迄宋祥兴，本纪略具而载乘繁芜，未遑卒业。今以子之志，盍相与为《明史记》，网罗天下放失旧闻，取材于长编而折衷于荐绅先生及世之能言者，以成一代之书。余又闻而然之。吴子善诗与史，皆十倍于余，而其好之笃，则余又不敢多让也。①

吴炎《潘子今乐府》云：

明兴三百年间，圣君、贤辅、王侯、外戚、忠臣、义士、名将、循吏、孝子、节妇、儒林、文苑之伦，天官、郊祀、礼乐、制度、兵、刑、律、历之属，粲然与三代并隆，而学士大夫，上不能为太史公序述论列，勒成一书，次不能为唐山夫人者流，被之声韵，鼓吹风雅。今予两人故在，不此之任，将以谁俟乎？因相与定为目，凡得纪十八，书十二，表十，世家四十，列传二百，为《明史记》。②

首先，根据潘柽章在《吴子今乐府序》中所云“已而遂相为序，不敢轻乞名公长者之一言。盖非序今乐府之难，序吾两人所托者难也。”及吴炎《潘子今乐府序》中所云：“潘子乃来言曰：余两人方为史，而乐府先成，遽以问世，惧世之以余两人为筳撞而并观也，故非予不能序子，非子不能序予也。”可知，乐府诗成之后，二人相互为诗序。相互为诗序的原因，是担心世人不能透彻理解他们诗歌中的寄托而误认为其他。其次，根据上文“今以于之志，盍相与为《明史记》，……以成一代之书”“……今予两人故在，不此之任，将以谁俟乎？因相与定为目，凡得纪十八，书十二，表十，世家四十，列传二百，为《明史

① 潘柽章《今乐府序》，《四库禁燬书丛刊》，第113页，北京，北京出版社，2000。

② 吴炎《今乐府序》，《四库禁燬书丛刊》，第112页，北京，北京出版社，2000。

记》”之语可知，吴、潘二人最大的愿望是想继司马迁《史记》之后完成有明一代史书《明史记》，体例同《史记》。二人将此理想视为已任。吴炎、潘柽章所修的《明史记》到顺治十一年（1654）已有部分成稿，但由于二人死于庄氏史狱，《明史记》最终未能成书。

在创作《明史记》的基础之上，二人又产生了作《今乐府》的构想。《吴子今乐府序》又云：

> 草创且半，同志者或谓余，两人固无徇名失实之病，然所褒贬多王侯将相有权利者，且草创之臣，见闻多隘，子其慎诸。两人谢不敢私念，是书义例出之，必欲质之当今，取信来世。故不得已而托之于诗，则今乐府所为作已。解题两卷，余并之。而吴子成指其诗，则吴子倡之而余和之。既成而读之，相乐也。……而又相与疏轶事及赫赫耳目前足感慨后人者，各得数十事。潘子为题，余为解，予为题，潘子为解，损之又损，以至于百，为《今乐府》。而铙歌、骑吹、雅颂不在焉。巳之冬成十三，午之春成十七,三闰月而余百章悉成，后三日，潘子亦悉成，交相示，有同有异，有详有略，即两人未知以为孰善也者，及以问同人则胥善之，善之欲从而梓之。予两人不应，则醵赀而授之，虽欲不梓不可得已。…且自乐府成后半岁，而得纪十，书五，表十，世家三十，列传六十有奇，盖史事已过半矣，余与子固可谢息壤盟也。至乐府之工拙，则知诗者能辨之。余两人意固不在是，无相诶也。①

根据上文“是书义例出之，必欲质之当今，取信来世。故不得已而托之于诗，则今乐府所为作也”语可知，书的主旨和体例形成之后，为了补其不足，又作《今乐府》。今乐府诗歌的选材标准，据序中“而又相与疏轶事及赫赫耳目前足感慨后人者，各得数十事。潘子为题，余为解，予为题，潘子为解，损之又损，以至于百，为《今乐府》”等语可知，是选取明著名的能教化后人的数十遗闻轶事，以史诗的形式记录下来，终成百篇今乐府诗。查《今乐府》诗集，此书上下两卷标目

① 潘柽章《今乐府序》，《四库禁燬书丛刊》，第113页，北京，北京出版社，2000。

相同，卷上100首为吴炎所撰，每篇后附有潘柽章所作的评语；卷下100首则为潘柽章所撰，吴炎作评语。

以上是吴、潘二人自己介绍的《今乐府》创作缘起，邓之诚在《清诗纪事》中这样记载：

> 潘柽章，字力田，吴江人，入清弃诸生。与吴炎私修《明史》，既购得《实录》，复旁搜人家所藏文集奏疏，怀纸吮笔，早夜矻矻，所书盈床满箧。炎致书钱谦益述其事。谦益深许之。助以藏书。顾炎武许其有史才，尽以所藏关于史事之书千余卷归之。两人撰为纪、表、志、传。历十余年未就。先刻今乐府以示作书之意。①

根据《清诗纪事》中这一段文字的记载可知，吴、潘二人撰今乐府是私修《明史》之际，是和史书同时撰写，并先于史书而成，二人以《今乐府》表明其修《明史》之志向。这与吴、潘自己所表示的意愿基本相合。

（三）小结

综合以上分析吴、潘二人的《今乐府序》等相关研究，至此可以得出以下三个结论：

第一，吴、潘决心效法司马迁《史记》，以修一代史书《明史记》为己任，以补明代历史之缺。

第二，为补《明史记》义例之不足和向世人先昭告修史之决心，吴、潘又选明代著名史事为题材，各创作了一组同题乐府诗《今乐府》。

第三，为了向世人明白地表明今乐府诗的创作宗旨，诗成之后，二人互为诗序，阐明创作情况，并互为题解、评语。

二、吴、潘今乐府诗歌内容探析

吴、潘今乐府诗歌的主要内容，我们从其总诗序中就可以一目了

---

① 邓之诚《清诗纪事》初编，第1卷，第14页，上海，上海古籍出版社，1965。

然。潘柽章的《吴子今乐府序》把这一组诗歌内容做了一个分类概括，诗序云：

《我行自东》、《悲土木》、《木赭山》诸章，则本纪之权舆乎。《古濠梁》、《旧内曲》、《伯温儿》、《国有君》，又年表世家之本也。《伏阙争》、《跻献皇》作而礼乐郊祀书具矣。《龙惜珠》作而河渠书究矣，《大宁怨》《两搜套》、《前后捣巢》作而边防书饬矣。《梳篦有谣》而律书陈矣。《採珠有怨》而赋役食货诸书晰矣。《钦明有狱》、《红铅有狱》而刑书密矣。他若《雷老》、《危不如》之作也，传开国臣之初也，《东角门》、《星犯座》之作也，传逊国臣之烈也。《和尚误》、《玉泉寺》之作也，传靖难臣之遇也。《老臣泣》《留提督》之作也，传中世名臣之盛也。《悲贯庄》、《芜城叹》、《明月洞》之作也，传殉国诸臣之终也。《把滑之歌》，《楚宗之哀》可以训宗室。《昭德宫》、《建昌侯》可以箴外戚而徵君归聂儒林也。《望三台》，《射东楼》责宰相也。《折柳枝》、《豹房乐》讥佞幸也。《囊土谏》、《椒山胆》重直臣也。《两歌妓》、《三娘子》刺将帅也。《阁中帖》、《客夫人》戒宦臣也。《杨漆工》、《五人墓》壮游侠也。《韩贞女》、《妾无夫》广列女也。《大小东》、《移岁䳒》痛朋党也。《齐宫》恶方伎也。《罢南交》、《封关白》警四夷也。①

潘柽章在序文中举例涉及到的乐府诗一共有五十首，并没有全面涵盖百首诗歌。然而从中不难窥见全部今乐府诗主题之一斑。具体来说，各首乐府诗下又分别有各自的小序表明诗歌主旨，我们可以从中获知今乐府所歌咏的具体明代人物和事件。将小序与潘柽章所做的总序结合起来看，今乐府诗的内容就可以一目了然了。如下表：

序号	诗题	序	序号	诗题	序
1	《古濠梁》	思滁阳王也	51	《采珠怨》	纪珠池之没也
2	《韩贞女》	美宝宁韩氏也	52	《帝南巡》	纪世宗幸永天也

① 潘柽章《今乐府序》，《四库禁燬书丛刊》，第113页，北京，北京出版社，2000。

3	《雷老》	哀东三侯也	53	《跻献皇》	纪称宗入庙事也
4	《旧内曲》	颂中山王也	54	《孝童年十三》	感崔鑑也
5	《危不如》	刺危素也	55	《建昌侯》	哀二张之不得死也
6	《东角门》	讥削诸藩之骤也	56	《两搜套》	感王越曹铣事也
7	《双梅怨》	思方学士也	57	《权门犬》	喜赵文肃之抗直也
8	《中丞舌》	悲练子宁也	58	《淳安奴》	美徐寄也
9	《牛化虎》	悲卓忠贞也	59	《交山胆》	伤杨忠悯也
10	《血影石》	悲王侍中妻韩夫人也	60	《两歌妓》	咏张少华王□儿也
11	《星犯座》	伤景中臣也	61	《桃窠寨》	讥边将之怯也
12	《我行自东》	纪惠宗出亡也	62	《前捣巢》	美刘汉沙河战功也
13	《金川门卒行》	美龚大章也	63	《齐宫》	纪世宗立修也
14	《故葛衣》	哀河西佣也	64	《射东楼》	伤严氏父子也
15	《伯温儿》	喜刘文成之有子也	65	《缚板升》	喜俺答□塞也
16	《和尚误》	讥姚少师也	66	《啼鹃血》	刺张江陵也
17	《大宁怨》	伤大宁之失策也	67	《惠山妇》	美烈妇之卫夫也
18	《把滑歌》	纪宣宗之神武也	68	《后捣巢》	疾边帅冒功也
19	《虎顾彪》	美解学士之讽谏也	69	《封关白》	刺吴司马误主封贡也
20	《折柳枝》	刺纪纲也	70	《商无矿》	美商城令樊玉衡也
21	《罢南交》	悲交趾之不得终隶版也	71	《铜柱高》	纪平播也
22	《玉泉寺》	纪宣宗微时也	72	《大哉言》	美欧阳太守也
23	《阁中帖》	颂张太后也	73	《哥莫恐》	述两宫慈孝也
24	《伐树枝》	述王振之横也	74	《哀楚宗》	纪沈郭之争楚事也
25	《悲土木》	纪己巳之变也	75	《大小东》	悲党人也
26	《国有君》	美子临安善谋国也	76	《雅鹘关》	讥李宁远弃地也
27	《妾无夫》	美章恭杀公母也	77	《三娘子》	美首妇□顺也
28	《龙惜珠》	刺徐武公也	78	《马上檄》	悲刘杜也
29	《夺门功》	纪英宗复辟也	79	《红铅狱》	纪庚申之变也
30	《徽君归》	刺吴康斋也	80	《移岁鸾》	悯杨忠烈也

31	《玉玲珑》	伤景皇后也	81	《客夫人》	纪乳媪乱政也
32	《杨漆工》	美杨埙也	82	《驱马阁阳道行》	悲熊经略也
33	《裕陵思》	颂英宗止殉也	83	《宁远捷》	美袁中丞也
34	《伏阙争》	颂宪宗纳谏也	84	《五人墓》	讥公卫之不如市人也
35	《新会潮》	英烈妇也	85	《罢观军》	颂毅宗初政也
36	《太监来》	纪汪直乱政也	86	《东江怨》	哀岛帅也
37	《廷无人》	感怀恩也	87	《悲贾庄》	伤卢忠烈也
38	《昭德宫》	庆孝宗笃生也	88	《走夷陵》	讥杨督师也
39	《望三台》	刺万安也	89	《德政殿》	美熊嘉鱼也
40	《老臣泣》	美君臣之遇也	90	《沮南迁》	疾光给谏也
41	《罪寿宁》	颂孝宗也	91	《红阁诏》	纪甲申之变
42	《西涯倒》	讥李文正伴食也	92	《刘复兴》	刺降臣也
43	《梳篦谣》	述蜀民之苦兵也	93	《芜城叹》	悲维扬也
44	《豹房乐》	纪诸义儿之宠也	94	《赭山》	伤宗社再覆也
45	《囊土谏》	美张指挥英也	95	《京口鹿》	感野兽之守土也
46	《思悲妇》	伤宁庶人之违妇言也	96	《十八翁》	伤黄镇海也
47	《留提督》	美杨文忠之违妇言也	97	《仙霞关》	悲失守也
48	《金水桥》	争大礼也	98	《宁夏王妾歌》	伤李宁夏也
49	《田石平》	纪田州功也	99	《明月洞》	美瞿留守张司马也
50	《钦明狱》	纪李福达之狱也	100	《南溟雾》	感航岛也

从上表可以看出，吴、潘今乐府诗歌创作体例是仿照《史记》的纪传体，诗歌以人物为纲，歌咏的全为明代有影响的历史人物及相关事件，如大臣危素、方孝孺、卢象升、李东阳、练子宁、解缙等等，[①]也不乏一些平民形象如明代苏州市民反对魏忠贤斗争中殉难的颜佩韦、杨念如、沈扬、马杰、周文元等五位义士。[②]其中有正面歌咏的对象，亦

---

① 分别见《今乐府·危不如》、《今乐府·双梅怨》、《今乐府·悲贾庄》、《今乐府·西涯倒》、《今乐府·中丞舌》、《今乐府·虎顾彪》诗。

② 见《今乐府·五人墓》一诗。

不乏反面讥讽的人物，诗人或褒或贬，用一个个鲜活的人物形象组成了一幅具体生动的明代历史长卷。

值得特别指出的是，《今乐府》很多作品流露出了吴、潘二人拥明反清的情绪，因此在乾隆时期诗集遭到禁毁。如《宁远捷》一诗云：

边火鸣秋笳，惊秋高肥马。冒顿入眼中，已无宁远城。宁远城坚不可下，书生意气还凭陵。抚循将与卒，劳苦如弟兄。男儿七尺宁作格斗死，何当隐忍穹帐偷余生？两尸夜攻不已，云楼折冲车起。一炮发，震十里；名王血肉化泥滓，北人为号南人喜。①

此诗歌颂明末抗清名将袁崇焕在宁远保卫战中击败后金努尔哈赤之事。熹宗天启六年（1626年），努尔哈赤亲率后金军队攻打宁远城，袁崇焕亲自指挥抗战，“一炮发，震十里”用红夷大炮打得金兵落荒而逃。这是自后金大举入侵以来，明朝军队取得的第一次重大胜利。吴、潘二人在这首诗里一方面高度赞扬了明军将士英勇抗金，不惜流血沙场、为国捐躯的英雄气概，然而诗末直书“名王血肉化泥滓，北人为号南人喜。”对金兵的失败、明军的胜利表现出了欣喜鼓舞之情，这样的语言在清政府看来是大逆不道，然而也正是今乐府的闪光点。又如《芜城叹》一诗中，吴、潘二人反清复明的情绪流露得更为鲜明：

悲维扬也

清淮流，鞠城下。顾见穹庐张四野，谁言法公真死者！反复覆，城当复；我买刀，趋卖犊。②

此诗小序一个“悲”字控诉了清兵攻占扬州城后，屠城十日的暴行，毫不隐晦地缅怀史可法为国而死的英雄事迹，表明“城当复”这一决心。这些都是今乐府的价值所在。

① 吴炎《今乐府》，《四库禁燬书丛刊》，第130页，北京，北京出版社，2000。

② 吴炎《今乐府》，《四库禁燬书丛刊》，第131页，北京，北京出版社，2000。

三、吴、潘今乐府与元稹、白居易新乐府之比较

吴、潘今乐府诗继承和发展了元白新乐府诗。在潘诗中也可发现其对白居易多有认同赞许之处。如潘柽章有《白云泉是白太傅题诗处》诗云："白公遗碣蒙苔生，落日空亭见一泓。借问涓流争到海，何如终古在山清。"[①]对白居易的认同，使得吴、潘今乐府与元白新乐府在很多地方表现出来极大的相似性。

（一）吴、潘今乐府和元白新乐府相同之处表现在以下几个方面：

第一，二者都是好友之间在相同的创作理念的驱动之下，共同完成的大规模的乐府作品。吴、潘今乐府上文已经表明，是二人为了补《明史》义例不足的遗憾，共同完成的乐府组诗。从序文中可知二人作品完成的时间前后相差不过三天。元、白新乐府是元稹、白居易二人相互唱和完成的作品，都是以针砭时弊为目的，共同完成的乐府组诗。白居易在《与元九书》中谈到自己创作讽喻性乐府诗时云："仆当此日，擢在翰林，身是谏官，月请谏纸。启奏之间，有可以救济人病，裨补时阙，而难于指言者，辄咏歌之，欲稍稍进闻于上。"[②]并且，吴、潘今乐府和元、白新乐府都是大规模的诗歌创作。吴、潘今乐府是继元白新乐府之后一组大型乐府组诗，吴炎和潘柽章各创作了一百首。在数量上超过了元稹和白居易每人五十首新乐府的创作数量。这种大规模诗歌创作在明代之前的中国诗歌史上并不多见，而两人共同唱和联手创作的情况更是罕有。

第二，在诗歌形式上，吴、潘今乐府与元白新乐府一致，三字歌题和诗题下的小序阐明诗歌主旨如出一辙。

吴、潘今乐府有一首四字歌题如《我行自东》，两首二字歌题如《雷老》、《赭山》，三首五字歌题如《金川门卒行》、《宁夏王妾歌》、《孝童年十三》，一首六字歌题《驱马阁阳道行》，余下的全部是三字歌题，如《明月洞》、《南溟雾》、《雅鹘关》、《客夫人》等等。元、白新乐府也有三首二字歌题如《法曲》、《缭绫》、《官牛》；四首五字歌题如《上阳白发人》、《井底引银瓶》、《新丰折臂翁》、《昆明春水满》，其余的都是

① 徐世昌《晚晴簃诗汇》，第15卷，第147页，中国书店，1988。

② 朱金城《白居易集笺校》，第45卷，第2792页，上海，上海古籍出版社，1988。

三字歌题如《古冢狐》、《李夫人》、《胡旋女》。

吴、潘诗题下的小序如："《悲贾庄》，伤卢忠烈也；《走夷陵》，讥杨督师也；《德政殿》，美熊嘉鱼也；《沮南迁》，疾光给谏也；《红阁诏》，纪甲申之变；《刘复兴》，刺降臣也；《芜城叹》，悲维扬也；《赭山》，伤宗社再覆也；《京口鹿》，感野兽之守土也。"元、白新乐府诗题下小序如："《七德舞》：美拨乱陈王业也。《二王后》：明祖宗之意也。《海漫漫》：戒求仙也。《法曲》：美列圣正华声也。"通过对比可以看出吴、潘在诗题和小序上有意效仿元、白新乐府。

第三，在诗歌的音乐性上，吴、潘今乐府虽然没有像白居易在诗序中明确表示"其体顺而肆，可以播于乐章歌曲也"，但是其今乐府中有像《宁夏王妾歌》、《伏阙争》那样在诗歌一节末尾缀以"一解"的标志，表明其音乐歌词的属性。

如吴炎《宁夏王妾歌》云：

> 巃嵸桂山，瀰漨滇水。烟瘴之部，为彼驱使。一解。
> 燕赵壮士，勇侠轻非，捐弃故乡，叹怨多悲。二解。
> 有美一人，来自云间，万里相见，流涕被颜。三解。
> 顾问美人，慷慨不止。君爱高爵，妾入泥里。四解。
> 客行依主，愿得主疆。主不念客，慊慊多防。五解。
> 自君南来，闻君两心。妇女狼藉，苦不可陈。六解。
> 潜行求君，不在苟活。猛兽入槛，胡不求脱。七解。
> 明明日月，光照下土。虽则晦蚀，还复共处。八解。
> 河西窦融，弃莽依刘，与国无极，世谓通侯。九解。
> 君当自知，胡不努力。中山小狼，不可为德。十解。
> 借君佩刀，为君引决。望君功成，来收我骨。十一解。
> 成败之期，岂不在天。宁可玉碎，毋为瓦全。十二解。
> 烈烈宁夏，令名不朽。顾瞻须眉。惭彼妾妇。十三解。[1]

又如吴炎《伏阙争》：

> 于穆宪皇，事亲有虔。以道胜思，人间无言。天不吊丧我嫡

① 吴炎《今乐府》，《四库禁燬书丛刊》，第122页，北京，北京出版社，2000。

母。山陵之议，不可以□，一解。

廷臣据礼，以补衮职。天子柔嘉，假汝颜色。殿外諠諠，继之以泣。帝命勿遽，惟予尚有母，恐不可得。二解。

臣曰礼有，不敢逃责，惟帝孝不匮，则母后之格。母后圣善，俞命以出。百僚欢跃，愿皇太后陛下增寿千亿。三解。

大义既明，大礼既成，惟天子不，惟诸臣是争，度越昔者，民莫能名。传之后世，以为光荣。四解。

孝皇所叹，乃及大臣。体国不怠，以成我先君。予当与官师，共襄厥美迪，诏我后人。五解。

乃葬仁寿，更卜之吉，更作之域，惟在天之灵，毋敢干嫡。两朝之议，丕显丕承，古莫与京，是以其德传称。六解

君圣臣直，汉唐以来有此否？[①]

众所周知，“解”在中国传统音乐中被视为是音乐告一段落的标志，时至明代，人们仍然这样认为，如明代郎瑛在《七修类稿》卷二十四“辩证类”条中云：“古之乐府诗章，皆被之于乐。今乐府数句后则曰一解，又数句曰二解，如此言者，盖即古人之一段义终，则于瑟上解一柱马也，又一段则又解一柱马耳。”[②]也许郎瑛在理解上和前人有所不同，但是在认为“解”与音乐密切相关这一点上毫无争议是一致的。因此，吴、潘今乐府与元白新乐府与音乐的关系上也可以说是比较一致的。

（二）吴、潘今乐府和元白新乐府不同之处表现在以下几方面：

第一，吴、潘在诗后有互评，元白诗后没有互评。例如《韩真女》一诗后潘柽章评吴炎诗云“令我畏读”；吴炎评潘柽章诗云“比木兰诗反觉今胜于古”。

第二，吴、潘今乐府多借鉴模仿汉乐府诗歌形式和句式来歌咏明朝史事。而元白新乐府找不到这种刻意明显的模仿。例如吴、潘二人各有一首《玉玲珑》。诗歌歌咏的是明朝废后景皇后事。景皇后事，《明史·后妃列传》这样记载：

---

① 吴炎《今乐府》，《四库禁燬书丛刊》，第1321页，北京，北京出版社，2000。

② 郎瑛，《七修类稿》，第24卷，第291页，北京，文化艺术出版社，1998。

景帝废后汪氏，顺天人。正统十年册为郕王妃。十四年冬，王即皇帝位，册为皇后。后有贤德，尝念京师诸死事及老弱遇害者暴骨原野，令官校掩埋之。生二女，无子。景泰三年，妃杭氏生子见济，景帝欲立为太子，而废宪宗，后执不可。以是忤帝意，遂废后，立杭氏为皇后。……宪宗复立为太子，雅知后不欲废立，事之甚恭。因为帝言，迁之外王府，得尽携宫中所有而出。与周太后相得甚欢，岁时入宫，叙家人礼。然性刚执。一日，英宗问太监刘桓曰："记有玉玲珑系腰，今何在？"桓言当在妃所。英宗命索之。后投诸井，对使者曰："无之。"已而告人曰："七年天子，不堪消受此数片玉耶！"①

潘柽章《玉玲珑》咏此事云：

出宫门，不顾归。还入府，怅欲悲。箧中无金镜，还视座上无黼衣。妾有玉玲珑，曾著君腰肢。他人但愿富贵，妾抱此玉长相思，长相思，上乘九庙神灵，下畏黄口小儿。闻有他人言，拉杂摧沉之。宁作井中泥，勿为他人生光仪。宁作井中泥，勿为他人生光仪。玉碎不复全，妾生亦何为。当时七年事，东宫自知之。君为王，妾为妃，当时七年事，万世行知之。

陈鹤客曰如见天宝宫人祈上皇时事，俯仰歔欷。②

根据《明史》的记载可知《玉玲珑》诗以景皇后本事命题，诗歌歌咏景皇后出宫后被索玉玲珑腰带，性格刚烈的景皇后一怒之下碎玉投井。诗歌的语言和句式明显是从汉乐府诗演化而来。如汉乐府《东门行》诗云：

出东门，不顾归；来入门，怅欲悲；盎中无斗米储，还视架上无悬衣。拔剑东门去，舍中儿母牵衣啼："他家但愿富贵，贱妾与君共哺糜。上用仓浪天故，下当用此黄口儿，今非！""咄！

---

①《明史》，第122卷，第3519页，北京，中华书局，1974。

② 潘柽章《今乐府》，《四库禁燬书丛刊》，第138页，北京，北京出版社，2000。

行，吾去为迟！白发时下难久居。”①

又如汉乐府《有所思》诗云：

有所思，乃在大海南。何用问遗君，双珠玳瑁簪，用玉绍缭之。闻君有他心，拉杂摧烧之。摧烧之，当风扬其灰。从今以往，勿复相思，相思与君绝！鸡鸣狗吠，兄嫂当知之。妃呼豨！秋风肃肃晨风飔，东方须臾高知之。②

对比以上潘柽章的《玉玲珑》和两首汉乐府诗，可以清楚地看出，《玉玲珑》的语言和风格都是从汉乐府《东门行》和《汉乐府》化来。尤其是效仿《东门行》，几乎化用全诗的语言和结构。吴炎的同题之作同样化用汉乐府，其《玉玲珑》诗云：

景皇让天下，后亦还故宫。犹子念旧恩，宫物使得从。玲珑玉系腰，葳蕤色不同。服系既有年，并出深宫中。睢盱小人态，借此求先容。奉诏重诘问，但坐玉玲珑。后闻使来，泪下翩翩。传呼使者，语汝一言。欲言哽咽，未及得言，探怀中玉，投地下，泪不可止，为我击碎，持送井底。念我未忘，人行复尔耳。

小人不知大体，往往如此，足使壮士立发。③

汉乐府《妇病行》：

妇病连年累岁，传呼丈人前，一言当言，未及得言，不知泪下一何翩翩。……对交啼泣，泪不可止。……探怀中钱持授交。入门见孤儿，啼索其母抱。徘徊空舍中。“行复尔耳！弃置勿复道。④

从上所举诗例可以看出，吴、潘二人巧妙地将明代景皇后本事糅入诗

①《乐府诗集》，第37卷，第432页，上海，上海古籍出版社，1998。

②《乐府诗集》，第16卷，第200页，上海，上海古籍出版社，1998。

③ 吴炎《今乐府》，《四库禁燬书丛刊》，第138页，北京，北京出版社，2000。

④《乐府诗集》，第38卷，第444页，上海，上海古籍出版社，1998。

中，借用汉乐府诗歌的形式，创作出两首同题乐府。形式上仿古，内容上咏今。

四、吴、潘今乐府的史料价值

潘柽章之弟潘耒在《松陵文献序》中云：

> 亡兄与吴先生（吴炎）草创《明史》，先作长编，聚一代之书而分划之，或以事类，或以人类，条分件系，汇群言而骈列之，异同自出，参伍钩稽，归于至当，然后笔之于书，其详且慎如此，庶几不失古人着书之法。①

潘耒在序文中的认为，吴、潘二人草创的《明史》，条分件系，史料详实，诠错详慎，给予了很高的认可。然而惜其历浩劫未能成书，为清初史学之遗憾。吴、潘今乐府诗是二人在草创《明史》的基础上产生的，今是为了弥补《明史》之不足而创作的，其重要的文献价值、史料价值不言而喻。

如今乐府《东角门》一诗云：

> 讥削藩之骤也
>
> 东角门，逢皇孙。金川门，天子奔。北为王，南为虏。出郊坛，自愁苦。白面书生空栩栩，五十万师轻一羽。莫逐燕，燕高飞，高飞入帝畿，吁嗟子澄胡不知。
>
> 可怜可恨却不为子澄出脱。②

东角门，是明代内阁所在。此诗的本事是明史上著名的靖难之役，诗歌主要针对削藩建议的提出者黄子澄，诗歌小序暗中点题，揭示朝廷失败原因。黄子澄，正史有传，《明史·黄子澄列传》云：

---

① 潘柽章《松陵文献》，第 595 页，北京图书馆古籍珍本丛刊本，北京，书目文献出版社，1995。

② 吴炎《今乐府》，《四库禁燬书丛刊》，第 118 页，北京，北京出版社，2000。

黄子澄……由编修进修撰，伴读东宫，累迁太常寺卿。惠帝为皇太孙时，尝坐东角门谓子澄曰："诸王尊属拥重兵，多不法，奈何？"对曰："诸王护卫兵，才足自守。倘有变，临以六师，其谁能支？汉七国非不强，卒底亡灭。大小强弱势不同，而顺逆之理异也。"太孙是其言。比即位，命子澄兼翰林学士，与齐泰同参国政。谓曰："先生忆昔东角门之言乎？"子澄顿首曰："不敢忘。"……始帝信任子澄与泰，聚事削藩。两人本书生，兵事非其所长。当耿炳文之败也，子澄谓胜败常事，不足虑。因荐曹国公李景隆可大任，帝遂以景隆代炳文。而景隆益无能为，连败于郑村坝、白沟河，丧失军辎士马数十万。①

东角门，是明代内阁所在，最初惠文帝在此与大臣黄子澄曾议及削藩事。上述《明史》中的记载与今乐府诗《东角门》所述基本一致，诗史可以互证。方便起见，将二者一致之处列表对比如下：

《明史·黄子澄列传》	《今乐府·东角门》
惠帝为皇太孙时，尝坐东角门谓子澄曰	东角门，逢皇孙
两人本书生，兵事非其所长	白面书生空栩栩
丧失军辎士马数十万	五十万师轻一羽

今乐府中不但有像《东角门》诗这样诗史互证的例子，又有一些补足正史记载之不足方面的典范，如吴炎今乐府《危不如》一诗，云：

刺危素也

东角门开帝在御，履声橐橐簾前度。诏问为谁欤？自言老臣是危素。天子忽念文天祥，七十老翁心胆破。报恩井，和州祠，死不早，何惧为？独不见燕都驯象犹恋胡，不饮不食双泪俱，危不如素，不如可怜一兽犹区区。②

这首诗的小序"刺危素也"直接告诉人们诗歌的主旨是讥刺明代历史

---

①《明史》，第141卷，第3519页，北京，中华书局，1974。

② 吴炎《今乐府》，《四库禁燬书丛刊》，第118页，北京，北京出版社，2000。

上的大臣危素。《明史·危素传》记载：

> 危素，……至正元年用大臣荐授经筵检讨。……由国子助教迁翰林编修。……迁太常博士、兵部员外郎、监察御史、工部侍郎，转大司农丞、礼部尚书。①

根据《明史·危素传》可知危素是元臣，他在元亡后仕明。又云：

> 洪武二年授翰林侍讲学士，数访以元兴亡之故，且诏撰《皇陵碑》文，皆称旨。……尝偕诸学士赐宴，屡遣内官劝之酒，御制诗一章，以示恩宠，命各以诗进，素诗最后成，帝独览而善之曰："素老成，有先忧之意。"时素已七十余矣。御史王著等论素亡国之臣，不宜列侍从，诏谪居和州，守余阙庙，岁余卒。②

根据"素诗最后成，帝独览而善之"来看，明太祖是器重危素的才学的，因为其他人的阻止危素才未被列为侍从，然而对其最终被贬而终至死亡语焉不详。今乐府《危不如》却写出了一个与正史不同的危素，揭示出了这样段历史背后的真实情况。这在其他文献材料中多可以找到一致的记载和描述，如祝允明《前闻记》"危素"条云：

> 危学士素以胜国名卿事我太祖，年既高矣，上重其文学，礼待之。一日，上燕坐屏后，素不知也，步履屏外，甚为舒徐。上隔屏问为谁？素对曰："老臣危素。"语复雍缓，上低声笑曰："我只道是伯夷、叔齐来。"或云文天祥。③

陆容《菽园杂记摘抄》载：

> 高皇一日遣小内使至翰林，看何人在院。时危素太朴当直，对内使云："老臣危素。"内使复命，上默然。翌日传旨，令素余阙庙烧香。盖余、危皆元臣，余为元死节。盖厌其自称老臣，故

---

①《明史》，第285卷，第7314页，北京，中华书局，1974。
②《明史》，第285卷，第7315页，北京，中华书局，1974。
③ 祝允明《前闻记》，第20页，北京，中华书局，1974。

以愧之。[1]

何孟春《馀冬序录摘抄》载：

危素仕元，至参知政事。元亡，入国朝。洪武二年，为翰林学士，已而谪居和州。再阅岁，而卒。卒之年，年七十。计被召用，时年已六十有八矣。太祖一日幸弘文馆。素至，履声彻帘内。诏问为谁？素对曰："老臣危素。"太祖曰："素实元朝老臣，何不赴和州看守余阙庙去。"于是有旨谪。素至和，忧惧死。春闻长老言如此。太祖召素，虽以文学备问，心实薄其为人。素既忤旨，然不杀素者，圣人之度也。余阙守安庆，城陷不屈死。太祖嘉其节，立庙和州祀之，素何面目更事其香火耶？祖宗取士，不贵乎末艺，而重大节，以风厉天下，甚盛心也。[2]

《前闻记》、《菽园杂记摘抄》和《馀冬序录摘抄》所记载的危素与明太祖之间的对话简短生动，情节也基本一致，人物之间的对话揭示了危素被贬忧惧而死的根本原因。而《馀冬序录摘抄》中所记"太祖召素，虽以文学备问，心实薄其为人"等语则以议论点题，更鲜明地指出是危素身仕二朝导致太祖心中鄙其为人。以上这些记载在正史中根本无法看到。

今乐府《危不如》中后半首中所云"不见燕都驯象犹恋胡，不饮不食双泪俱"这一描述，在文献中亦可以找到相关记载。黄溥《闲中今古录摘抄》载：

元顺帝有一象，宴群臣时拜舞为仪。本朝王师破元都，帝北遁，徙象至南京。一日，上设宴使象舞，象伏不起，杀之。次日，作二木牌，一书"危不如象"，一书"素不如象"，挂于危素左右肩，由是素以老疾告。乃谪含山县，寻卒。今墓在焉。[3]

---

① 录自明万历年间沈节甫辑的丛书《纪录汇编》。

② 何孟春《馀冬序录摘抄内外篇》，第1卷，第9、10页，北京，中华书局，1985。

③ 黄溥《闲中今古录摘抄》，北京，中华书局，1985。

《闲中今古录摘抄》以人“不如象”含蓄地讽刺了危素在元亡国之后变节仕明，这也是今乐府诗题目“危不如”的来历。

由上可知，《危不如》诗句句皆有来历，在文献中都可以找到相关的背景故事，绝非诗人凭空杜撰。而这些诗歌在一定程度上补充了正史记载之不足。

五、小结

明末遗民史学家吴炎、潘柽章为补《明史记》义例之不足，二人共同携手创作了大型组诗《今乐府》。所谓今乐府即为当下之乐府新歌，因此亦可以以新乐府视之。

诗歌全部以明代历史上有影响的人物事件为中心，或者正面歌颂，或者反面讥讽，意在借一代之兴亡，警示世人。诗歌在形式上，有意借鉴并模仿了元白新乐府的诗歌形式，表现在多用三字歌题，诗题下用小序标明创作主旨，好友之间同题创作大规模组诗等方面。尤其是乐府诗的音乐性上，吴、潘今乐府中的某些作品明确地标注有“解”，表明其歌辞属性，这与白居易新乐府鲜明的入乐意识相一致。《今乐府》不但效法元白新乐府，还效法汉乐府诗歌的创作语言形式，表现为从诗歌结构到语言的高度模仿。

吴、潘今乐府亦有自己的独创之处，表现在每首诗后吴、潘二人互相为简短评语，这不但是元白新乐府没有尝试过的，在中国诗歌史上亦是罕有。

吴、潘今乐府更重要的价值还在于保存了大量真实的文献资料，这些资料有的可以与《明史》互证，有的亦可以补足正史之所缺，因此，吴、潘及其今乐府在中国诗歌史上具有非常重要的地位和影响，吴、潘以诗歌的形式记录了一代之历史，对同代乃至后代的诗人都产生了重要的影响，如他稍后的史学家万斯同，同样创作了著名的《新乐府》史诗两卷，以诗记史，可以肯定受到了吴、潘一定的影响。从这一点上来说，吴、潘足可与左丘、司马迁相提并论，正如顾炎武评价道：“一代文章亡左马，千秋仁义在吴、潘。”

十年汉魏六朝乐府歌辞研究综述

◇ 吴大顺

（怀化学院中文系，湖南怀化，418008）

提要：近十年汉魏乐府歌辞研究呈现出十分繁荣的局面，出版专著15部，论文500余篇，研究领域得到极大的拓展，研究视野更加宏观、方法更加多元，在乐府歌辞的音乐类型、乐府歌辞的生态、文人拟歌辞等方面的研究取得了明显进展。

关键词：近十年、汉魏六朝　乐府研究　繁荣　进展

一、研究的基本状况

近十年来，乐府歌辞研究成为古代文学研究领域的一大热点。如果说20世纪八九十年代乐府歌辞研究得到复兴，那么，这十年呈现出乐府歌辞研究的繁荣局面。据不完全统计，十年来，关于汉魏六朝乐府歌辞研究的专著有钱志熙《汉魏乐府的音乐与诗》（大象出版社2000年版）、赵敏俐等《中国古代歌诗研究：从〈诗经〉到元曲的艺术生产史》（北京大学出版社2005年版）、吴相洲《永明体与音乐关系研究》（北京大学出版社2006年版）、孙尚勇《乐府文学文献研究》（人民文学出版社2007年版）、王志清《晋宋乐府诗研究》（河北大学出版社2007年版）、刘旭青《汉代歌诗研究》（武汉出版社2008年版）、吴大顺《魏晋南北朝乐府歌辞研究》（上海古籍出版社2009年版）、赵敏俐《汉代乐府制度与歌诗研究》（商务印书馆2009年版），以及王福利《郊庙燕射歌辞研究》、韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》、王传飞《相和歌辞研究》、曾智安《清商曲辞研究》、梁海燕《舞曲歌辞研究》、周仕慧《琴曲歌辞研究》、向回《杂曲歌辞与杂歌谣辞研究》（以上七部著作为吴相洲"乐府诗集分类研究"成果，北京大学出版社2009年版）等15部；研究论文

达500余篇，其中硕士学位论文40余篇、博士学位论文20余篇。[①]研究领域得到极大的拓展，研究视角和研究方法更加多元，研究观念更加开放自觉。

（一）乐府歌辞的音乐类别研究

从音乐类别角度研究乐府歌辞兴起于20世纪30年代，六七十年代文学主题学研究的兴盛，曾一度受到冷落，近年这一研究视角再次受到学界的重视。

1.郊庙、燕射歌辞研究

郊庙歌辞作为礼乐歌辞，在以往的研究中没有受到重视。近年来，对乐府歌辞音乐环境研究的兴盛，郊庙制度及郊庙歌辞研究也开始受到关注。近十年有20余篇论文讨论郊庙歌辞问题，其中张树国、王福利的成果值得注意。2004年王福利《六朝礼乐文化与礼乐歌辞》获国家社科基金立项，2006年张树国《汉唐郊庙歌辞研究》获教育部课题立项。在郊庙歌辞研究中主要讨论了如下一些问题：

第一，郊庙制度与郊庙歌辞的关系。王长华、许倩《汉〈郊祀歌〉与汉武帝时期的郊祀礼乐》（《文学评论》2007年第1期）认为："汉武帝在大一统政治格局下，以新的宗教思想指导郊祀，不仅在词曲创作方面以新声代雅乐，祭祀方式上回归由夏至楚的夜祭旧制，而且其郊祀乐歌中充斥着明显的游仙倾向。"张树国《汉至唐郊祀制度沿革与郊祀歌辞研究》（《陕西师范大学学报》2008年第1期）认为："郊祀祭天是中国古代国家宗教的中心，帝王通过'绝地天通'，获得沟通神圣世界与世俗国家的独占权，以之作为王权合法性的基础和终极来源，郊祀仪式中的巫祭乐舞、游仙乐舞、民间俗乐、胡部新声丰富了郊祀乐歌的表现力和艺术性，郊祀乐章与诗篇是祈祷、祝颂等宗教情感的表现，同时也具有一定的娱乐性。"其他如梁海燕《〈武德舞歌诗〉与汉代宗庙祭仪的传承演变》（《许昌学院学报》2006年第6期）、李敦庆《西汉郊庙歌辞研究》（《枣庄学院学报》2009年第1期）等论文对之也有所涉及。

第二，郊庙歌辞的主题与文化内涵分析。张树国《太阳崇拜的历史演变及在郊祀仪式中的文学再现》（《中国文化研究》2008年第2期）

---

① 研究论文资料主要来源于中国知网《中国期刊全文数据库》、《中国博士、硕士学位论文全文数据库》。

认为："保存在《周颂》、《楚辞》及汉唐《郊庙歌辞》中的太阳祭歌是对太阳崇拜的艺术赋形，是仪式活动中祝祷、祈求诸多情感的表现。"其他论文如曾祥旭《论〈郊祀歌〉的神仙思想》(《南都学坛》2002年第1期)、罗慧《汉〈郊祀歌〉的天道观阐释》(《社科纵横》2009年第3期)、左川凤《从汉〈郊祀歌〉看汉武帝的精神世界》(《绍兴文理学院学报》2006年第2期)等。

第三，郊庙歌辞的艺术分析。王福利《汉庙祭乐歌辞的语言结构形式及其艺术风格》(《徐州师范大学学报》2009年第3期)认为："汉内外庙祭创造和使用的乐章歌辞语言结构形式，主要是西汉时楚地具有代表性的特殊地域性语言和该类乐章歌辞要求使然，带有很强烈的'原生态'特点。以它们为代表的汉庙祭乐章歌辞，体现出了质朴无华，气象宏大、古穆精奇，典雅宏奥、唱叹吟咏，寓教于乐等艺术风格。"

第四，郊庙歌辞具体作品的作者与创作时间考证。如龙文玲《汉〈郊祀歌〉十九章作者辨证》(《学术论坛》2005年第4期)、王福利《汉郊祀歌中"邹子乐"的含义及其相关问题》(《乐府学》第三辑，2008年)、张树国《汉武帝时代国家祭祀的逐步确立与〈郊祀歌〉十九章创制时地考论》(《杭州师范大学学报》2009年第2期)等。

第五，歌辞比较研究。如叶文举《西汉〈安世房中歌〉与〈郊祀歌〉之比较研究》(《安徽师范大学学报》2006年第5期)认为："《安世房中歌》与《郊祀歌》由于产生时代和祭歌性质的不同，在主旨、祀神态度、歌诗源流及其音乐特征上呈现出较大的差异。"

第六，歌辞形态研究。如张树国《诗成何以感鬼神——汉唐乐志中的诗学观念及郊庙祭歌形态研究》(《华中师范大学学报》2005年第5期)将历代郊庙乐章的创制形态分为自制雅乐、以古入雅、以俗入雅及以胡入雅四种类型。

关于燕射歌辞的研究比较少见。尚丽新《汉代食举乐考》(《黄钟》2002年第4期)，分析了汉代食举乐的分类和内容、传承中的流变及其在汉代宫廷音乐中的地位等问题。

2. 鼓吹、横吹曲辞研究

近十年关于鼓吹、横吹曲辞的研究论文有近50篇，涉及曲调源流、文化功能、生存传播、文人拟作等问题。其中，韩宁的博士论文《鼓吹横吹曲辞研究》(2006年完成，吴相洲《乐府诗集研究》的子课

题）是一篇关于鼓吹、横吹曲的专论，论文对鼓吹、横吹曲辞的渊源、在南朝的文人化进程、与唐代边塞诗关系等问题做了比较深入的讨论。此外，鼓吹、横吹研究主要讨论的问题有：

第一，鼓吹、横吹曲的音乐源流及文化功能问题。孙尚勇《黄门鼓吹考》（《黄钟》2002 年第 4 期）认为："黄门鼓吹的音乐内容是鼓吹曲，其本原功能是用于乘舆仪仗；四品乐即大予乐、雅颂乐、黄门鼓吹乐、短箫铙歌乐都属于仪式用乐。"其《横吹曲考论》（《中国音乐学》2003 年第 1 期）对横吹曲在汉魏六朝隋唐时期的发展变迁给予了较细致的梳理。曾智安《梁鼓角横吹曲杂考》（《乐府学》第三辑，2008 年）认为梁鼓角横吹曲主体为十六国及北朝乐歌，是南北文化交流的独特产物。此外，还有徐文武、韩宁《汉横吹曲〈出塞〉曲调来源考》（《文献》2007 年第 2 期）、黎国韬《鼓吹乐及其起源简议》（《艺术百家》2004 年第 3 期）等论文。刘斌《六朝鼓吹乐及其与"五礼"制度的关系研究》（上、下）（《天津音乐学院学报》2007 年第 1、2 期）、洪卫中《魏晋南北朝鼓吹的种类、功用和特征》（《广西社会科学》2008 年第 1 期）等论文则主要讨论了鼓吹的文化功能。

第二，鼓吹、横吹的生存与传播问题。吴大顺《北狄乐考论》（上、下）（《怀化学院学报》2007 年第 10 期、2008 年第 7 期）讨论了"北狄乐"的内涵、历史变迁及南传时间与途径，认为："北狄乐经历原创、交融、分化等历史变迁后，部分歌曲被改造提升，进入北魏音乐机关，成为祭祀、享宴、郊庙音乐的一部分，其歌辞为华语系统，部分继续在民间流传，其歌辞仍为鲜卑语。而华化的这部分歌曲通过战争、外交、民间等各种方式流传到南方。在华胡音乐文化交流渗透中，北狄乐不断地被汉化，到唐代，其自身的鲜卑语系统已完全消融于汉语的音乐文化系统中。"刘怀荣《汉魏以来北方鼓吹乐横吹乐及其南传考论》（《黄钟》2009 年第 1 期）对鼓吹、横吹的南传及用途进行了细致的考论。韩宁《乐府横吹曲〈梅花落〉考》（《乐府学》第三辑，2008 年）、王九筛，孙云《生态环境视域下鼓吹乐的文化空间解读》（《沂州师范学院学报》2008 年第 6 期）等论文也涉及到鼓吹、横吹曲的生存与流传问题。

第三，鼓吹乐的文人拟作问题。韩宁《南北朝时期乐府鼓吹曲辞的文人化进程》（《乐府学》第一辑，2006 年）对朝廷制鼓吹曲辞与文人创作的鼓吹乐府进行了梳理。向回《历朝纪受命功德鼓吹曲的本事

分析——兼谈缪袭改制汉鼓吹在乐府发展史上的意义》（《乐府学》第二辑，2007年）认为缪袭改制汉鼓吹，确立了汉鼓吹曲在后世朝廷中以史诗性的组曲来记录、歌颂王朝发展历程的模式，也确定了汉鼓吹铙歌作为组曲在后世的使用与流传。

第四，乐府歌辞的创作范式。如阎福玲《如何幽咽水，并欲断人肠——乐府横吹曲《陇头水》源流及创作范式考论》（《南京师范大学文学院学报》2004年第2期）、《横吹曲辞《关山月》创作范式考论》（《河北师范大学学报》2005年第2期）、《乐府横吹曲辞《出塞》《入塞》创作范式考论》（《河北学刊》2007年第2期）等论文主要从曲调歌辞的拟作角度讨论了鼓吹、横吹拟乐府歌辞的创作范式。

第五，鼓吹、横吹歌辞的文本解读。如姚小鸥《〈汉鼓吹铙歌十八曲〉的文本类型与解读方法》（《复旦学报》2005年第1期）、许云和《汉鼓吹铙歌第十八曲〈石留〉解》（《古籍整理研究学刊》2006年第6期）等。

3．相和歌辞、清商曲辞研究

相和歌辞和清商曲辞是艺术成就最高、与中国诗歌发展演进关系最密切的歌辞，因此，成为乐府研究的重要关注点。近十年，对这两类乐府研究表现出了继续活跃的势头，相关的研究论文有30余篇，其中博士论文3篇、硕士论文2篇。

第一，相和歌概念及与清商三调的关系。吴大顺认为："'相和歌'是特指魏晋时期'丝竹更相和'的'十三曲'清商曲，其称名到刘宋时期才出现，清商三调是在相和歌基础上进一步发展的结果，其音乐渊源与相和歌一样，皆出于清商曲。"（《魏晋南北朝乐府歌辞研究》，上海古籍出版社2009年版，第32页）翟景运认为："与清商三调歌并无直接关系的'相和歌十七曲'是'相和歌'的本义，囊括清商三调歌与相和歌十七曲为一体的'相和歌'则最早出现在唐代吴兢的《乐府古题要解》，由吴兢误读前代文献而产生。后者与汉魏六朝时期乐府的实际情形不符，却能够长久流行，产生较大的影响，是因为它在乐府内容的归类方面包含着极有价值的因素。"《再论相和歌及其与清商三调的关系》（《乐府学》第一辑，2006年）王传飞博士论文《相和歌辞研究》重点论述了相和歌的生成、发展，并对相和歌概念进行了考辨，认为"郭茂倩《乐府诗集》编纂相和歌辞的标准与范围正是相和歌概念动态发展的

体现”。三人均认识到“相和歌”不是对汉代民间乐府的泛称，而是特称魏晋时期丝竹更相和的“十三曲”或“十七曲”。

第二，相和歌表演方式与辞乐关系。崔炼农《相和唱奏方式与辞乐关系》（《西南民族大学学报》2004年第1期）认为：“所有以‘相和’为本质特征的唱奏方式，按构成因素可以分为人声相和、节歌相和、歌吹相和、弦歌相和、丝竹相和五种基本类型，“相和”唱奏方式有一个不断发展的历史过程，其中包含歌乐不相重叠、歌乐交错、歌乐重奏三种辞乐关系。”王传飞《相和歌辞研究》认为：“相和歌作为乐府相和歌表演艺术整体一部分的‘相和歌辞’，是相和歌的歌诗文本，其歌诗演唱的性质与功能，决定了相和歌辞独特的艺术构成，其语言形式与叙事特色也深受相和歌表演艺术的影响，与徒诗不同。”刘怀荣《从演唱方式看清商曲辞艺术特点的形成》（《华中师范大学学报》2008年第5期）认为：“南方民间情歌即兴创作的背景、方式及其交际功能，与清商新声的演唱方式，从两个方面共同决定了清商曲辞通俗短小、男女赠答及重抒情、轻叙事等基本的艺术特点。”此外，王淑梅《魏晋相和歌辞的入乐情况辨析》（《乐府学》第二辑，2007年）对曹魏、西晋相和歌辞入乐情况作了比较细致的辨析。

第三，相和歌、清商曲的流传及文人拟作。王传飞《曹魏相和歌艺术生产的新变》（《首都师范大学学报》2007年第6期）对曹魏时期相和歌艺术生产及歌辞的演唱功能的新变进行了论述，认为曹魏相和歌辞突显了对制词者个体情志的表现性，更加侧重文辞及其意义。

第四，相和、清商曲辞解题、内容及艺术形式的分析。如杨明《〈乐府诗集〉“相和歌辞”题解释读》（《古籍整理学刊》2006年第3期）对郭茂倩所撰写“相和歌辞”的若干题解加以分析，部分纠正了人们对《古今乐录》辗转引述荀勖、张永、王僧虔等著作而产生的曲解。此外，如朱大银，张良《乐府歌辞〈采莲曲〉文学审美意蕴脞说》（《宁夏社会科学》2008年第3期）等。

4. 舞曲、琴曲歌辞研究

比较而言，舞曲、琴曲歌辞的研究在近十年显得比较活跃。有研究论文20余篇，其中博士论文1篇、硕士论文5篇。

第一，舞曲、琴曲歌辞文献研究。梁海燕《舞曲歌辞类目成因考》（《乐府学》第一辑，2006年）对《乐府诗集·舞曲歌辞》作品来

源、著录体式、收录标准做了考察。过元琛《关于“王昭君自请远嫁匈奴”的传说及琴曲〈怨旷思惟歌〉的产生年代——兼考今本〈琴操〉的撰者》（《复旦学报》2009 年第 3 期）认为《琴操》出于晋代，昭君自请远嫁匈奴的传说是东晋文学自觉风气的产物。元娟莉《乐府琴曲歌辞古题辨析》（《咸阳师范学院学报》2008 年第 3 期）认为乐府琴曲歌辞“操”、“引”、“弄”、“畅”等古题在文学特征、音乐风格等方面呈现类型化特点，此特点与其产生和发展的历史过程密切相关。

第二，舞曲、琴曲的流变研究。吴大顺《〈明君曲〉考述》（《贵州大学学报》艺术版，2005 年第 4 期）认为“昭君故事存在正史与民间两种流传系统。《明君曲》最早为琴曲，晋太康中，石崇将《明君》琵琶曲改成了舞曲和歌曲，开始了歌、舞、琴多种形式并行流传的时代，隋灭陈后，《明君曲》舞曲进入隋太常机构，为吴声系统；相和吟叹曲歌辞系统与琴曲系统在隋唐还流传于民间，并于中唐传到日本”。吴叶《从琴曲〈大胡笳〉〈小胡笳〉试探汉唐时期北方少数民族音调》（《中国音乐学》2004 年第 1 期）通过对大、小《胡笳》历史、音乐两方面的考证，探寻我国汉唐时期北方少数民族的音乐基因。

第三，舞曲歌辞文本与舞曲文化的关系。如田彩仙《六朝“白纻舞歌辞”的发展及审美价值》（《文艺研究》2006 年第 8 期）认为：“白纻舞辞不仅充分展现了女性舞者的轻柔美与忧怨美，而且还通过各种修辞手法完成了舞之意境向诗之意境的转换，充分展现了六朝重‘情’与重‘韵’的精神特质。”梁海燕《舞曲乐府诗的文体特征探讨》（《延安大学学报》2009 年第 1 期）认为大多舞歌文本重叙述事件、描写场面，具有很强的故事性，其语言具有指向受众的内在要求。

第四，舞曲歌辞的文学史价值。姚小鸥《〈巾舞歌辞〉与中国早期戏剧的剧本形态》（《淮阴师范学院学报》2001 年第 2 期）破译了向来不可晓解的《巾舞歌辞》文本，并从唱词、角色标识字、舞台提示字等方面分析了其舞台表演的特点，认为西汉的《巾舞歌辞》是我国现存最早的戏剧剧本。曾智安《西曲舞曲与张若虚〈春江花月夜〉的曲辞结构》（《文学评论》2008 年第 5 期）认为西曲舞曲曲辞通常采用的场景联章叙事体是唐代张若虚《春江花月夜》曲辞结构的来源。此外，如梁海燕《汉唐舞曲乐府诗探析》（《南华大学学报》2008 年第 6 期）、高长山《清切哀伤、诗体古旧的蔡邕的〈琴操〉——兼论汉代琴曲歌辞与乐府诗、五言诗的关系》（《古籍整理学刊》2006 年第 2 期）等。

5. 杂曲歌辞、杂歌谣辞研究

近十年，以杂曲歌辞、杂歌谣辞为题的论文有20余篇。

第一，杂曲歌辞与杂歌谣辞的专题研究。有人从音乐类别出发，对这些歌辞进行专题研究，讨论其音乐特点、传播方式与艺术风格等问题。比较有代表性的是向回《杂曲歌辞与杂歌谣辞研究》（首都师范大学2005年硕士论文，吴相洲《〈乐府诗集〉研究》子课题），论文分上下编，上编对杂曲歌辞的音乐属性、曹植杂曲作品的入乐问题与《行路难》歌辞的入乐问题、杂曲歌辞的文学特点等进行了论述，下编则对歌谣的音乐性质、流传保存与采集等问题进行了论述。这样集中讨论杂曲歌辞与杂歌谣辞的成果尚不多见。

第二，个别曲调及作家的歌辞研究。如王小盾《〈行路难〉与魏晋南北朝的说唱艺术》（《清华大学学报》2003年第1期）通过对《行路难》渊源和流变的考察，揭示了魏晋南北朝说唱艺术的表演方式、音乐渊源及其在唐代音乐文学活动中的影响。又如王淑梅《曹植杂曲歌辞的音乐性质考论》（《乐府学》第三辑，2008年）等。

第三，歌谣研究。尚丽新《中古时期的“歌”、“谣”观——以〈乐府诗集〉“杂歌谣辞”为例》（《云南艺术学院学报》2003年第3期）梳理了从先秦到唐代“歌”、“谣”观念的流变及其内涵，并在此基础上，以《乐府诗集》为例，具体分析了中古时期的“歌”、“谣”观。其他如王凯旋《汉代谣谚与世风》（《聊城大学学报》2004年第6期）、高贤栋《北朝时政谣谚与民间信仰》（《民俗研究》2004年第1期）、吴海燕《魏晋南北朝民间谣谚对封建统治的揭露和贬斥》（《平原大学学报》2003年第2期）等。

（二）非音乐类别的乐府歌辞研究

1. 乐府机构与乐府制度

近十年，对乐府机构与乐府制度的研究比较活跃，共有20余篇论文涉及此问题。

第一，汉乐府机构的源流及职能。乐府机构的成立时间问题一直是乐府研究关注的重点，以往多认为是汉武帝时期成立的，1977年秦乐府钟的出土，推翻了汉武帝始立乐府的观点。陈四海《从秦乐府钟秦封泥的出土谈秦始皇建立乐府的音乐思想》（《中国音乐学》2004年第1期）又从2000年西安市郊出土的带有“乐府”字样的秦封泥，进一

步印证了在秦已有乐府的观点。对此，学界进一步解释《汉书》的“乃立乐府”为“重建、扩充的意思”（赵敏俐《重论汉武帝“立乐府”的文学艺术史意义》《社会科学战线》2001 年第 5 期）。在此基础上，龙文玲《汉武帝立乐府时间考》（《学术论坛》2007 年第 3 期）进一步考证了汉武帝立乐府的时间。王福利《汉武帝“始立乐府”的真正含义及其礼乐问题》（《乐府学》第一辑，2006 年）认为武帝“立乐府”的内涵在于使乐府的根本职能及政治、社会地位发生了本质变化。刘彭冰、陈晨《论汉武“乃立乐府”》（《中国典籍与文化》2008 年第 2 期）也认为武帝只是强化了汉代乐府的职能。赵敏俐《汉代乐府官署兴废考论》（《文献》2009 年第 3 期）则认为：“乐府作为秦代就已经设立的官署，在汉初就已经建立，除了负责宫廷的娱乐活动之外，还承担着为《安世房中歌》配乐的职责。所谓汉武帝‘立乐府’，实则是对汉初乐府官署的规模扩充和职责扩大，其目的是用新声变曲为国家郊祀之礼配乐。汉哀帝罢乐府之后，整个东汉时代并没有重新设立一个与之相对应的乐官机构。”比较而言，赵说比较全面合理。许继起《昭、宣至新莽时期乐府述论》（《西南民族大学学报》2006 年第 1 期）从制度史的角度考察了各朝郊祀、宗庙礼仪制度及乐府职官制度的建设。其他如张祝平《西汉乐府职能新考》（《中国典籍与文化》2005 年第 1 期）、李锦旺《西汉乐府的职能演变及其名称的沿用》（《齐鲁学刊》2004 年第 5 期）、孙尚勇《乐府建置考》（《云南艺术学院学报》2002 年第 4 期）等论文均讨论了汉乐府机构及其职能。

第二，乐府职官与职能研究。刘怀荣《魏晋乐府官署演变考》（《社会科学战线》2002 年第 5 期）、《南北朝及隋代乐府官署演变考》（《黄钟》2004 年第 2 期）等论文对魏晋南北朝乐府官署的演变进行了考证。吴大顺《魏晋南北朝音乐文化与歌辞研究》（扬州大学博士论文 2005 年）上编“魏晋南北朝音乐文化构建史论”前四章，每章用一节篇幅分别对曹魏西晋、东晋、南朝、北朝的宫廷音乐机构建制与职能问题进行了考辨。曾智安《曹魏清商署的设置、得名及相关问题新论》（《乐府学》第 1 辑，2006 年）等论文也对曹魏清商署的设置问题进行了辨析。

2. 乐府歌辞的社会文化研究

乐府歌辞的文化研究也是近十年学术界关注的重点之一，有相关

论文30余篇。

第一，特定的文化观念与背景对乐府歌辞的影响。李山《经学观念与汉乐府、大赋的文学生成》（《河北学刊》2003年第4期）分析了汉代经学与乐府诗的关联，认为没有经学的“王官采诗说”，就没有汉乐府的设立；没人去采诗，那些饥者、劳者的歌唱也就得不到保存，难以进入到后人的历史视野中。徐无兴《西汉武、宣两朝的国家祀典与乐府的造作》（《文学遗产》2004年第5期）讨论了汉武帝、宣帝朝国家祭祀制度建设与乐府诗创作的关系，认为武帝凭借少府系统的乐府来制礼作乐，奠定了汉帝国的国家祀典。在此制作过程中，综合了战国秦汉间逐渐建构的郡县制统一国家的新式国家信仰，融合了齐楚赵秦等地的音乐和文化因素。宣帝朝，在国家祀典中进行了兴造雅乐的尝试，试图以古代的雅乐更替赵代秦楚之讴，标志着汉帝国向传统文化的进一步回归。赵明正《汉代养生思潮、经学诗教与汉乐府》（《辽宁大学学报》2004年第5期）认为汉代养生思潮提倡“固精保气”、反对情感的抒发和儒家经学诗教主张诗歌“发乎情、止乎礼义”的中和观念，造成了汉代文学抒情式微而叙事发达的态势。吴大顺《魏晋南北朝文人歌辞的演唱及其文化功能》（《船山学刊》2007年第3期）分析了郊庙、燕射、鼓吹等仪式歌辞与相和三调、吴歌西曲等娱乐歌辞的表演与文化功能。曾祥旭《论西汉经学背景下的乐府和乐府运动》（《天府新论》2004年第5期）从汉代的经学背景分析了汉代的乐府文化活动。

第二，乐府歌辞与道家思想观念。曾祥旭《汉乐府中所见的道家思想和道家审美观念》（《南阳师范学院学报》2002年第5期）具体分析了汉乐府中所体现的游仙长生、福祸无常、死亡意识与针贬现实的道家思想与以自然为美、以奇调为美、以形写神的道家美学观。姚圣良《汉乐府游仙诗的“列仙之趣”》（《贵州社会科学》2005年第3期）对汉乐府的神仙思想也有论述。

第三，乐府诗反映的婚姻、家庭问题。张宗原《论北朝民间“婚恋”歌辞》（《复旦学报》2003年第2期）从婚恋习俗和婚庆仪式等角度，对北朝民间“婚恋”歌辞进行论述，并提出了若干新见解。其他还有韩国良《简论汉乐府民歌对“家”的表现及其成因》（《广西右江民族师专学报》2006年第2期）等论文。

第四，乐府歌辞中的职官问题。如阎步克《汉乐府〈陌上桑〉中的官制问题》（《北京大学学报》2004年第2期）、王莉《汉乐府中“郎

官”问题考论》(《南京师范大学文学院学报》2007年第2期)、《论“夸富”类题材汉乐府的官职问题》(《殷都学刊》2006年第4期)等。

第五，乐府歌辞的城市化特点分析。如《试论南朝民歌的城市化特征》(《龙岩师专学报》2004年第5期)、柳春《论南朝乐府民歌的商业化特征》(《社科纵横》2007年第6期)等。

3. 乐府歌辞的生态研究

所谓乐府歌辞的生态，主要指歌辞生成、传播、流变的音乐文化环境。近年有70余篇论文涉及到这一问题。

第一，乐府歌辞的音乐背景研究。钱志熙《音乐史上的雅俗之变与汉代的乐府艺术》(《浙江社会科学》2000年第4期)从音乐的娱乐本质着眼研究从周乐到汉乐的雅俗变化，分析汉代乐府的娱乐音乐背景，认为汉乐府是战国至秦汉雅乐衰微、俗乐逐渐发展的产物。其他还有姚小鸥《汉魏六朝曲唱文本的破译及其在乐府文学研究中的意义》(《文艺研究》2002年第4期)、刘旭青、李昌集《汉代乐府的音乐活动与歌诗》(《扬州大学学报》2003年第2期)等论文。

第二，乐府歌辞的生成与消费。赵敏俐《汉代歌诗艺术生产的基本特征》(《首都师范大学学报》2004年第4期)认为汉代在以汉乐府为代表的两汉歌诗艺术生产中，不同程度上发展或完善了自娱式、寄食制和卖艺制这三种古老的艺术生产方式，形成了自己的时代特征。又如刘怀荣《曹魏及西晋歌诗艺术考论》(《东南大学学报》2003年第6期)、《东晋南朝歌诗艺术考论》(《东方论坛》2003年第4期)、易闻晓《乐府古辞与古诗十九首关系考辨》(《贵州文史丛刊》2009年第1期)等论文亦有涉及。

第三，乐府歌辞演唱与传播。廖群《厅堂说唱与汉乐府艺术特质探析——兼论古代文学传播方式对文本的制约和影响》(《文史哲》2005年第3期)认为：“汉乐府厅堂说唱的传播方式，导致了诗歌由抒情言志向娱宾乐主功能转化。汉乐府的叙事再现性、戏剧表演性以及世俗生活化与此有直接关系。”赵敏俐《汉乐府歌诗演唱与语言形式之关系》(《文学评论》2005年第5期)对汉乐府表演的戏剧化、程式化与乐府歌辞叙事体裁、歌辞技巧之间的密切关系进行了细致分析。吴大顺《魏晋南北朝文人歌辞传播与诗歌史意义》(《山东大学学报》2006年第1期)认为：“歌辞文本传播方式的产生，使歌辞的文化功能出现分化与

转移，文人歌辞的诗性特质受到重视，从而在诗歌内容、生存方式、创作观念等方面均带来了深刻变革，使中国诗歌发展获得了诸多创新变化的历史机遇。”钱志熙《论魏晋南北朝乐府体五言的文体演变——兼论其与徒诗五言体之间文体上的分合关系》（《中山大学学报》2009 年第 3 期）认为：“乐府体五言在脱离音乐之后，一方面在形式上受到徒诗五言藻饰、对仗等修辞技巧的影响，内容上受到徒诗五言主观抒情、哲理化等作风的影响。但作为乐府体仍然以各种不同的方式保持其体裁的特点，与汉乐府有着密切的血缘关系。”此外，还有赵敏俐《歌诗与诵诗：汉代诗歌的文体流变及功能分化》（《首都师范大学学报》2007 年第 6 期）、徐明《从〈乐府诗集〉看古代诗的传播与音乐之关系》（《河北学刊》2002 年第 5 期）、曾晓峰、彭卫鸿《试析汉乐府文事相依的传播特点》（《中南民族大学学报》2004 年第 2 期）等。

第四，乐府歌辞及音乐文化与某种诗歌现象的关系。钱志熙《汉代乐府与戏剧》（《北京大学学报》2007 年第 4 期）从“乐”的综合性娱乐艺术性质及“乐府”作为执掌这种综合性艺术的机构入手，发揭存在于汉郊祀乐章及相和歌诗中的戏剧表演及戏剧文学的因素，在娱乐艺术的完整体系中，认识乐府与后世戏剧的关系。其他还有胡大雷《宫体诗与南朝乐府》（《文学遗产》2001 年第 6 期）、傅刚《南朝乐府古辞的改造与艳情诗的写作》（《文学遗产》2004 年第 3 期）、吴相洲《论永明体的出现与音乐之关系》（《中国诗歌研究》第一辑）、刘怀荣《西晋故事体歌诗与后代说唱文学之关系考论》（《文史哲》2005 年第 2 期）、吴大顺《梁武帝音乐文化活动与梁代宫体诗》（《江西师范大学学报》2007 年第 3 期）等论文。

4．文人拟歌辞研究

文人拟歌辞是近十年乐府研究的又一热点，有研究论文 40 余篇。从创作主体看，除原来一直关注的三曹、鲍照外，陆机、沈约、梁武帝萧衍的乐府歌辞创作开始受人关注。

第一，三曹及建安乐府研究。主要讨论三曹、建安乐府歌辞的特点及其对汉乐府的继承与新变问题。孙娟，黄震云《清商曲辞与曹操诗歌的声韵艺术》（《文学评论》2007 年第 6 期）指出曹操诗歌体式、韵律受《诗经》影响比较大，但能自作新声，以情志为创作中心，结合运用胡笳等乐器，因此慷慨苍凉，清刚气长。其他如唐会霞《曹魏的乐府诗

创作对汉乐府的接受》(《贵州社会科学》2007年第2期)、李成林《论三曹乐府诗对两汉民间乐府的继承》(《青海师范大学学报》2006年第4期)。傅正义《一代宗师曹植——论曹植对中国诗史的独特贡献》(《西南民族大学学报》2003年第11期)、《论曹丕对汉乐府民歌文人化的发展性贡献》(《重庆工商大学学报》2005年第5期)、《论曹操对汉乐府民歌文人化的开创性贡献》(《重庆工商大学学报》2006年第3期)则从创新的角度分析了三曹乐府的文学贡献。赵红玲、王俊洁《三曹以外的建安文士乐府创作低靡之原由新论》(《零陵师范高等专科学校学报》2001年第1期)对三曹以外建安文人乐府歌辞创作低靡的原因进行了分析。王辉斌《三曹雅好乐府的原因及其情结述论》(《乐府学》第2辑,2007年)则分析了三曹父子雅好乐府的原因。

第二,鲍照乐府诗研究。葛晓音《鲍照"代"乐府体探析——兼论汉魏乐府创作传统的特征》(《上海大学学报》2009年第2期)通过对鲍照诗集中用"代"字题的乐府诗的辨析发现,"代"字题乐府大都寄托了鲍照个人独特的身世之感,在内容主题上显示出不同于旧题乐府的特点,不加"代"字的乐府则大都是模仿晋宋时期新兴的清商曲辞,没有任何个人寄托。并以此认为:"鲍照的代乐府反映了鲍照对于汉魏乐府体式及其创作特征的深刻体认,为唐代学习汉魏乐府提供了宝贵经验。"

第三,其他文人乐府诗研究。孙明君《咏新曲于故声——改造旧经典、再造新范型的陆机乐府》(《北京大学学报》2008年第3期)认为:"陆机不仅用绮靡的风格去改造旧经典,同时,用乐府记录和再现了贵族们的物质生活,从而将文士乐府引入到士族文人乐府的苑囿。"其他还有唐会霞、赵红《论沈约对汉乐府的接受》(《求索》2007年第4期)等论文。

第四,文人乐府总论。如颜庆余《论乐府古题的传统》(《乐府学》第2辑,2007年)、吴大顺《南朝文人歌辞用调及其特点》(《社会科学家》2008年第6期)等。

5. 乐府歌辞的主题思想和艺术形式研究

建国以来,乐府歌辞的主题思想和艺术形式研究一直是乐府研究的热点,近十年,这方面的论文超过了100篇。

第一,乐府歌辞的主题思想、妇女形象及与《诗经》等作品的比

较。如胡大雷《从汉代的采风政策与董仲舒的家庭观看汉乐府民歌妇女形象》（《玉林师范学院学报》2002年第2期）、廖红《从汉乐府民歌之弃妇诗看封建社会定型期的妇女问题》（《西南民族学院学报》2002年专辑）、辛世芬《汉乐府民歌中的妇女形象分析》（《社科纵横》2005年第6期）、栾梅《〈诗经〉与汉乐府婚恋诗之女性比较》（《江西师范科技学院学报》2007年第4期）等。

第二，乐府歌辞的艺术特点分析。如沙云星《试论汉乐府民歌的叙事特征》（《西南民族学院学报》2002年专辑）、廖雨《戏剧化的两汉乐府民歌》（《黔南民族师范学院学报》2004年第5期）、《发调既清修辞亦绣——略谈汉乐府民歌的修辞美》（《中国科技信息》2005年第18期）、《古代三句体歌辞及其曲式结构》（《音乐探索》2009年第1期）等论文多从艺术角度分析了乐府歌辞叙事、修辞特点。

总体上看，这方面的研究所取得的进展不大，大部分论文基本上是对六七十年代观点的重复。

二、研究特点与进展分析

如上所述，近十年的乐府歌辞研究取得了十分丰富的成果。这些成果凸显出了两大特点：一是研究领域得到极大的拓展。在乐府歌辞的音乐类别研究方面，以往主要集中在相和歌辞、清商曲辞、鼓吹曲辞、横吹曲辞、杂曲歌辞等五类歌辞的研究上，近十年，郊庙歌辞、燕射歌辞、舞曲歌辞、琴曲歌辞、杂歌谣辞等也已经进入人们的研究视野，受到极大的重视。在没有明确音乐类别的乐府歌辞研究中，其研究重点也已经从以往的主题和艺术形式的研究拓展到乐府制度、乐府史、音乐文化生态研究。在文人拟歌辞方面，已经从三曹和鲍照等主要文人拓展到陆机、萧衍、沈约等多数文人的拟歌辞。二是研究视野更加宏观、方法更加多元。在研究方法和视野上，开始从原来的单篇经典作品的解读转向对某一时段乐府歌辞的总体性研究；从以往的内容分析与艺术发掘转向对乐府歌辞整体文共性的把握；从静态的研究转向乐府歌辞动态研究，注意乐府歌辞生成、运动、传播等活动过程的考察，其中又特别关注特定的政治运动、文化政策、文化活动对乐府歌辞带来的具体影响。

近十年，在如下三方面研究取得了比较明显的进展：

1．乐府歌辞的音乐类型研究。从音乐类别角度研究乐府歌辞兴起

于20世纪30年代，徐嘉瑞、萧涤非、王易、朱谦之等学人均十分重视乐府歌辞的音乐系统。建国后，在马克思主义文学观指导下，乐府歌辞主题学与艺术学研究开始兴盛，其音乐学研究受到冷遇。近年来，这一研究视角再次受到学界重视。如上所述，对乐府歌辞音乐类别的研究涉及到《乐府诗集》十二类中的十类，研究论文近150篇。如首都师范大学吴相洲教授《〈乐府诗集〉研究》（2007年完成）就是近年此类研究的重要成果。该成果从文献、音乐、文学三个层面对《乐府诗集》进行分类研究，形成10卷本的《乐府诗集研究丛书》（《郊庙燕射歌辞研究》、《鼓吹横吹曲辞研究》、《相和歌辞研究》、《清商曲辞研究》、《舞曲歌辞研究》、《琴曲歌辞研究》、《杂曲歌辞与杂歌谣辞研究》、《近代曲辞研究》、《新乐府辞研究》、《〈乐府诗集〉民俗丛考》）。该成果对各类乐府歌辞的音乐属性、发展变迁、艺术风格、诗歌史意义等问题进行了比较系统深入的讨论，整体上对乐府歌辞研究有较大推进。

2．乐府歌辞的生态研究。近年来，学术界越来越感觉到从歌辞生产、演唱、传播角度来研究乐府歌辞的重要意义。赵敏俐《关于加强中国诗歌与音乐关系研究的几点思考》（《文艺研究》2002年第4期）可以算作诗乐关系研究的宣言。首都师大诗歌研究中心于2002年、2003年、2007年组织的几次“中国诗歌与音乐关系研究学术研讨会”无疑对诗乐关系研究起了很大的推动作用。在研究实践中，围绕乐府歌辞的音乐背景、生成与消费、演唱与传播以及乐府歌辞音乐性质与某种诗歌现象的关系等问题展开研究，取得了十分可喜的成绩。赵敏俐、李昌集、钱志熙、傅刚、吴相洲、刘怀荣等一大批学者在这方面均发表了丰富而有见地的研究成果，有力推进了乐府歌辞的生态研究。

3．文人拟歌辞研究。文人拟歌辞研究在近十年也有很大的进展。研究对象上，除三曹、鲍照外，陆机、沈约、萧衍等更多文人的拟乐府受到关注。从研究重点看，主要讨论了文人乐府歌辞的特点、对民间乐府的继承与新变、对诗歌发展史的意义等重要问题。使我们对中国诗歌史上雅俗交流与融合、诗歌文人化路径及过程、诗体形成的社会文化因素等重大问题的认识更深入具体。

此外，其他方面的研究也取得了一定进展。如乐府制度研究、乐府文献整理与研究、乐府主题与艺术特点分析等。但从总体上看，这几方面的研究没有前三方面的研究成绩突出。

三、对乐府歌辞研究的思考与展望

歌辞是在音乐文化的建构中产生的，从属于音乐文化活动的需要，音乐性是其第一属性。但是，在形态上它又是用语言记录的乐曲唱辞，具有很强的文学性。歌辞的这种双重性，使其自身具有两种文化意义：即乐文化系统的音乐意义和语言文化系统的文学意义。同时，歌辞在乐文化历史发展的实践形态中又具有多元性：一方面，歌辞在不同的音乐活动空间具有不同的目的，承担着不同的文化功能；另一方面，歌辞与音乐的具体配合又具有各种复杂性。歌辞的这些特点，在中国诗歌发展史上具有极其重要的意义：从文体说，七言诗、五言诗的发展、成熟与此有关；从题材说，魏晋南北朝拟乐府的兴盛与音乐文化中的辞乐分离、徒诗观的确立也有直接关系；从风格说，魏晋乐府歌辞特殊的风格与当时音乐风格、歌辞"双重性"功能也存在着密切的关系。（吴大顺《魏晋南北朝乐府歌辞研究》，上海古籍出版社 2009 年版第 27 页）

歌辞文化的双重性与交融性，在音乐实践形态中的多元性，使人们研究乐府歌辞面临诸多困难：第一，乐府歌辞的多元性、复杂性，使我们对乐府歌辞具体作品文化功能和文学性质的判定带来了很大的困难。第二，歌辞的原生形态应是与音乐共生的，如果能够结合当时音乐的具体演唱研究歌辞的性质、风格和文化功能，应该比较接近历史实际。但是，中国古代声响资料已经失传，仅存的少量演唱歌辞也是声辞杂写，不可晓解。第三，民间歌辞是乐府歌辞的基础和主要来源。但中国历史传统多偏重于政治、经济、军事等重大历史活动与上层主流社会生活的记录，所以在现存历史文献中很少关于民间音乐活动和民间歌辞原始面貌的记载，即便是吉光片羽的记录，也是服务于上层阶级的，有其特定的目的。这些困难，严重影响了乐府歌辞研究的进一步深入。

近十年，虽然在乐府歌辞的音乐背景研究方面取得了可喜的成绩，但是，对乐府的辞乐关系、歌辞表演等方面的研究还没有成为乐府歌辞研究的主流，其研究成果也还存在诸多推测与想象成分。研究中还存在内在的分离现象：音乐视阈研究者对"歌辞"在诗歌史上的特殊意义关注较少，文学视阈研究者对"歌辞"文学特性形成的音乐基础和特殊功能缺乏足够的认识，甚至还有不少学者尚停留于乐府歌辞主题学与风格学的研究。

针对乐府歌辞多元性和复杂性特征，选择恰当的路径与可行的方

法是推进乐府歌辞研究进一步深入的关键。研究的历史实践表明，乐府歌辞研究至少有几个基本的角度是可行的：

第一，从音乐文化视阈出发，研究乐府歌辞赖以生存的音乐基础，从而探讨乐府歌辞的文化功能与文学特性。

第二，在乐府歌辞生成、运动与传播的生态中，探讨乐府歌辞在具体历史演进中的复杂性，以及这种复杂性所引发的乐府歌辞功能的多样性，从而认识乐府歌辞的文学意义、文化意义和历史意义。

第三，从文人拟歌辞的角度探讨乐府主题与形式的历史嬗变，以及在这一过程中乐府歌辞的雅俗交流与融合、乐府诗体体式形成背后的社会历史文化和意识形态等文学发展的根本性问题。

作者简介：吴大顺，1968 年生，男，苗族，湖南保靖人。湖南省怀化学院中文系副教授，文学博士，武汉大学博士后。

MAIN CONTENTS